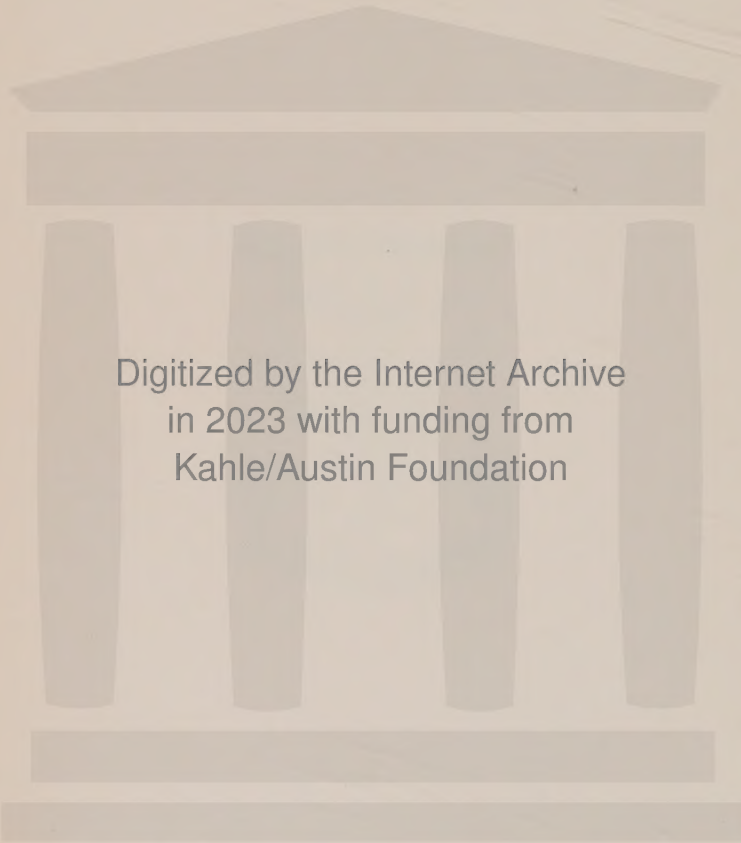




Duquesne University:







Digitized by the Internet Archive  
in 2023 with funding from  
Kahle/Austin Foundation







P-21

①

8811

# LE DRAME DE MASSINGER

Le texte et les notes de ce travail contiennent des renvois à des chapitres qui font partie de *l'Etude sur la collaboration de Massinger avec Fletcher et son groupe*. J'ai donc donné dans un appendice la table de cet ouvrage. Notamment toute la bibliographie y a été reportée.



MAURICE CHELLI

---

LE DRAME

---

DE

---

MASSINGER

---



LYON  
IMPRESSIONS DE M. AUDIN  
RUE DAVOUT, 3

1923

~~7222~~  
~~M4182c~~

r  
PR  
2707  
.C5

Imprimé avec le concours du  
FONDS ALPHONSE PEYRAT



## NOTICE SUR MAURICE CHELLI

**M**AURICE CHELLI n'est plus là pour présenter son livre au lecteur. Grièvement blessé le 28 octobre 1914 au Bois Brûlé, affaibli par un long traitement, encore imparfaitement remis de ses souffrances, il était emporté par la grippe le 5 octobre 1918, à l'âge de trente-cinq ans.

Né à Courbevoie en 1883, entré à l'Ecole normale supérieure en 1903, reçu premier à l'agrégation d'anglais en 1907, il avait commencé son étude de Massinger presque aussitôt après, pendant une année qu'il passa comme bour-



sier d'études à l'Université Harvard aux Etats-Unis. Au moment où la guerre éclata, professeur au lycée de Moulins, il avait achevé ses deux thèses et elles avaient toutes les deux été acceptées par la Sorbonne. L'une, la principale, est celle qui paraît aujourd'hui. L'autre, qui en est le complément, a pour titre Etude sur la collaboration de Massinger avec Fletcher et son groupe.

Pour ceux qui savaient l'importance et la valeur de ses travaux poursuivis sans relâche pendant une dizaine d'années, au regret de sa fin prématurée s'ajoutait, lorsqu'il mourut, celui de voir périr le fruit de son précieux labeur. La crise du livre en rendit longtemps la publication impossible. C'est après de longs efforts que put enfin être assurée la publication de sa thèse principale, grâce aux sacrifices consentis par sa famille, à la subvention généreuse du Fonds Alphonse Peyrat et à l'aide apportée par Monsieur Laurent-Vibert.

Il est à espérer que la thèse complémentaire, compagne indispensable de celle-ci, pourra bientôt voir le jour, et que la traduction intégrale de la Maid of Honour dont il est parlé à la page 352 du présent volume, mais que des raisons d'économie ont empêché d'y introduire, sera bientôt imprimée, attendu que c'est non seulement selon le jugement de Chelli le chef-d'œuvre de Massinger, mais un des drames représentatifs du théâtre anglais de la Renaissance.

Maurice Chelli n'avait laissé que des manuscrits d'une lecture souvent difficile. C'est au zèle éclairé de son ami Monsieur Bourgeois, agrégé d'anglais et professeur au Lycée Rollin, qui lui-même prépare une thèse sur les drames de John Webster, qu'est due la correction des épreuves de ce volume, ainsi que la composition de l'Index. Malgré tout le soin apporté à l'impression, le lecteur est prié d'excuser les quelques menues erreurs et les quelques taches de style que l'auteur seul aurait pu faire disparaître dans une dernière révision.

On trouvera une notice émue et pénétrante sur Chelli, due à son ami d'école Monsieur Emmanuel Leroux, dans l'Annuaire de l'Ecole normale supérieure de 1921, 2<sup>e</sup> fascicule, pages 120 à 124. Les lecteurs du Drame de Massinger



*apprécieront la perte faite par les lettres anglaises dans notre pays en la personne de celui qui avait montré dans son premier essai tant de solide savoir et une si lucide vigueur.*

*Emile LEGOUIS,  
Professeur à la Sorbonne.*



## CHAPITRE PREMIER

---

# Le Drame Elizabéthain et Massinger

### I. — LA QUESTION POSÉE

L'histoire du Théâtre Elizabéthain comprend une période littéraire qu'il est assez facile de délimiter. A partir de 1580 se succèdent les productions d'un drame primitif, mais déjà constitué. Lyly, Peele, Greene, Nash, Lodge, Kyd, et enfin Marlowe <sup>1</sup> fournissent à la scène des œuvres nombreuses, en succession ininterrompue, tandis que le *Gorboduc* de 1561 <sup>2</sup>, les comédies d'Udall <sup>3</sup> et de John Still <sup>4</sup>, s'isolent de l'évolution qu'elles annoncent de loin. En 1642, les théâtres sont fermés par ordre du parlement puritain. Ce coup de l'autorité révolutionnaire eut un résultat qu'obtiennent rarement les décrets du pouvoir même le plus impérieux : il trancha le développement du drame anglais. Il se peut que cette décision parlementaire soit intervenue au moment où la sève dramatique était près de s'épuiser, et n'ait fait que sanctionner un destin prêt à s'accomplir de lui-même ; quoi qu'il en soit, aucune date de l'histoire littéraire n'est peut-être aussi nette ni aussi décisive que celle de 1642. Après la Restauration de 1660, les théâtres s'ouvrent, plus brillants que jamais, triomphants de revivre ; les auteurs songent naturellement à renouer la tradition rompue, ils s'inspirent des maîtres de l'âge passé, dont leurs œuvres mêmes occupent les scènes rétablies ; mais si la filiation ne peut être méconnue, les traits du drame nouveau ne sont plus ceux du Théâtre Elizabéthain ; ils le sont de moins en moins ; non seulement il prend des caractéristiques qui le distinguent de son ancêtre, mais il dégénère de la

---

1. Lyly, 1554-1606 ; Peele, 1558-1597 ; Greene, 1560-1592 ; Nash, 1567-1601 ; Lodge, 1558-1625 ; Kyd, 1557-1595 ; Marlowe, 1564-1593.

2. Tragédie de Sackville (1536-1608) et Norton (1532-1584).

3. *Ralph Roister Doister*, Udall, 1503-1556.

4. *Gammer Gurton's Needle*, publ. 1575. — Still 1543-1608.

vigueur de celui-ci. L'âge de la Restauration n'aura ni Shakespeare, ni même aucun auteur qui se rapproche d'un Elizabéthain de second ordre. Et plus tard, il n'y a plus rien.

Ce raccourci du drame anglais pourra étonner. Le Français qui, dans ses études secondaires, a suivi le cours d'anglais, qui a même tenu à préparer tout son programme, a des chances de connaître, comme dramaturges anglais, Shakespeare et Sheridan ; peut-être ajoutera-t-il à cette courte liste encore un nom, Goldsmith. Il pourra donc être surpris de voir traiter trop dédaigneusement un siècle qui a produit des comédies dignes d'être étudiées dans les établissements d'instruction publique de la France ; il n'aura sans doute, d'autre part, jamais pensé à se représenter Shakespeare au milieu d'une troupe compacte de confrères qui furent ses prédécesseurs, ses contemporains et ses successeurs. Autrement dit, l'opinion du public amateur de littérature étrangère, pleine de sympathie, et déjà éclairée sur quelques noms, renseignée sur quelques œuvres, a besoin, surtout, qu'on lui indique la valeur et l'importance exactes d'un âge ; qu'on replace, pour elle, les noms individuels dans des ensembles, non afin de déprécier ce qu'elle admirait d'elle-même, mais pour donner à ses connaissances une signification plus complète, et plus historique. La lecture des œuvres dramatiques qui ont été composées entre 1580 et 1640 nous convainc qu'il exista à cette époque, et avec une singulière continuité, de vives et puissantes sources de création théâtrale, qui ne surgirent jamais plus. Le drame de la Restauration suit une destinée nouvelle ; et les jolies et spirituelles comédies de Sheridan ou de Goldsmith, exemples d'ailleurs bien rares en un siècle dramatiquement très médiocre, apparaissent comme taillées sur un modèle réduit, d'après des idées plus modestes, dès qu'on les compare aux productions Elizabéthaines, dont l'étude, intéressante pour tout amateur de Shakespeare, s'impose comme une nécessité à celui qui veut parvenir à la véritable intelligence du maître.

Les études sur les dramaturges secondaires doivent donc, je le crois, se présenter avec la simple ambition de compléter la connaissance du siècle de Shakespeare. Les études littéraires générales, ou spécialement dramatiques, parues en français, ont fait assurément place, à côté de Shakespeare, aux autres auteurs du théâtre ; elles le font encore, de mieux en mieux ; mais il est un rôle à jouer aux études monographiques. La thèse de M. Castelain a déjà rendu ample justice à Jonson. C'est Massinger que j'ai entrepris d'expliquer. Qu'il me soit permis d'exposer comment j'ai conçu ce travail.

Le point de départ d'une étude monographique doit être une certaine affinité, du moins une préférence plus ou moins réfléchie qui attache un critique à l'examen de tel ou tel auteur. Quand le champ des travaux possibles est vaste, encore neuf, ce sentiment peut s'exercer avec toute liberté ; il



n'y a guère que lui qui puisse déterminer un choix. D'autre part, l'étude individuelle doit apporter un élément à ces considérations d'ensemble dont je parlais quelques lignes plus haut, à ces vues générales sur une littérature ou sur un genre ; les résultats d'une enquête assez limitée modifieront peut-être un système littéraire. Une monographie, individuelle et par son origine et par son sujet, rentre donc dans les cadres d'une certaine solidarité critique. Aucun de ces deux principes ne doit l'emporter sur l'autre. Si la préoccupation de l'utilité générale avait le dessus, il faudrait que les commencements fussent élucidés avant que nul n'entreprît l'examen d'œuvres postérieures ; il faudrait que chaque moment d'un ensemble fût étudié successivement, et pareille nécessité n'a jamais été reconnue. Mais, d'un autre côté, un auteur quelconque, dans sa carrière, dans ses succès, dans ses procédés même, exprime un aspect d'une époque. Une monographie est donc une étude particulière, élucidant, par sa précision même, un fait général.

Ainsi Massinger appartient à la fin du grand siècle dramatique ; son œuvre, malgré ce qu'elle a d'original, est plutôt un aboutissement qu'un commencement ; malgré cela, il est permis d'en aborder l'analyse, sans que cette analyse vienne prolonger d'autres recherches faites sur ceux qui le précédèrent et rendirent son œuvre possible. Il suffira, en quelque sorte, de localiser Massinger, de le mettre à sa date et à son rang, de lui donner plus de réalité en montrant qu'il appartient à un moment bien déterminé de l'histoire, de même qu'il habita en un coin spécifié du globe. Ces renseignements une fois fournis, l'étude se particularisera dans les questions massingériennes. Mais celles-ci même comporteront une interprétation qui dépassera l'individu. Par exemple, le procédé, c'est-à-dire la production tendant à se mécaniser, à adopter des formules et des poncifs, devient malheureusement de plus en plus en honneur dans la dernière période du drame Elizabéthain ; or nous aurons à insister sur ce que le théâtre de Massinger a de visiblement trop facile, trop artificiel, et qui sent l'ouvrier plutôt que l'artiste. Ce sera donc là, en même temps qu'un chapitre de l'histoire de Massinger, un chapitre de l'histoire littéraire. Massinger, encore, fut le disciple d'une école, ou, mieux encore, l'artisan d'un atelier dramatique ; il est, dans un nombre considérable d'ouvrages, collaborateur de Fletcher et d'autres. L'examen de ce que pouvait être une telle collaboration éclaire un des aspects curieux de la littérature anglaise au début du xvii<sup>e</sup> siècle. En suivant un homme, nous découvrons des milieux et des états sociaux.

## II. — CONDITIONS GÉNÉRALES DU THÉÂTRE ÉLIZABÉTHAIN

Massinger apparaît dans l'histoire du théâtre vers 1613. A ce moment, Shakespeare a donné toutes ses pièces. Jonson a composé ses chefs-d'œuvre : *Sejanus* (1603), *Volpone* (1605), *The Alchemist* (1601). En 1614, *Bartholomew Fair* est joué. La plupart des pièces connues de Chapman, de Dekker, de Marston, de Middleton, de Webster, de Tourneur, ont déjà été représentées<sup>1</sup>. Beaumont va mourir en 1616 ; il a, avec Fletcher, gagné une gloire éclatante<sup>2</sup>. Le drame a subi une longue expérience ; il est prêt à livrer au nouveau venu les secrets et les ressorts de sa fabrication ; mais aussi, après tant d'années de succès, la scène doit être renouvelée et l'appétit du public réveillé. Tradition et inédit, ces deux principes peuvent d'abord tracer le plan de notre chapitre d'histoire littéraire. Nous verrons en premier lieu les conditions générales du théâtre<sup>3</sup> ; puis le progrès qui se fit jusqu'à l'époque de notre auteur.

Le Théâtre Elizabéthain est populaire : c'est-à-dire que les pièces sont écrites pour être jouées sur une scène publique, avant tout ; qu'elles existent essentiellement en vue de cette représentation, et non pour une exécution académique ou mondaine, ni afin d'être lues. Il a existé des œuvres composées pour les écoles ou les universités<sup>4</sup>, d'autres qui mettent en jeu tout le luxe dont la cour pouvait disposer<sup>5</sup> : spécialisation qui laisse bien à part le drame courant, qu'on peut, sans abus, appeler « proprement dit ». Ces drames-là<sup>6</sup> étaient souvent joués à la Cour en même temps qu'à la ville ; ils y

---

1. Avaient déjà été jouées, les pièces suivantes :

Chapman [mort en 1634], *Byron*, 2 parties ; *Bussy d'Ambois*, 2 parties.

Dekker [mort en 1641], *Shoemaker's Holiday*, *Old Fortunatus*, *Honest Whore*, *Roaring Girl* (ces deux pièces avec Middleton).

Marston [mort en 1634], *The Malcontent*.

Middleton [mort en 1627]. Voir Dekker. Ses autres pièces célèbres sont postérieures.

Webster [mort en 1625], *White Devil*.

Tourneur [mort en 1626], *Revenger's Tragedy*, *Atheist's Tragedy*.

2. *Philaster*, *Maid's Tragedy*, *Knight of the Burning Pestle*.

3. C'est ce qu'on pourrait dénommer les conditions morales ; nous aurons l'occasion de parler des dispositions matérielles en traitant de « la valeur scénique du théâtre de Massinger ».

4. Ou les sociétés préparant aux professions libérales telles que les « Temples » ou Ecoles de Droit « Gorboduc » fut joué par l'*Inner Temple*.

5. V. la thèse secondaire de M. Feuillerat. A cette catégorie d'œuvres se rattachent les *Masques*, qui restent en dehors de notre cadre.

6. V., par exemple, dans la biographie de Massinger, la liste des ouvrages joués à la Cour.

étaient même redemandés, longtemps après leur première apparition ; mais cette faveur dépendait surtout, ou de leur succès antérieur devant le grand public, ou de la popularité de l'écrivain. Quant aux éditions imprimées, on dirait presque qu'elles sont un accident ; du moins le souci de reproduire avec exactitude et avec goût les œuvres destinées au théâtre ne paraît avoir été qu'exceptionnel : ainsi Jonson, dès 1616, se préoccupe de faire publier une édition in-folio de ce qu'il avait écrit jusqu'alors. Sept ans après la mort de Shakespeare, on pense enfin à donner une belle et relativement correcte impression de son théâtre (1623). Shirley, après un intervalle encore plus long, rend un pareil hommage à la mémoire de Beaumont et Fletcher (1647). Les éditions in-quarto, contemporaines, ou du moins voisines, de la représentation des pièces, sont pauvres de papier, vilaines de caractère, et lamentablement fautives. Quand nous savons que les ouvrages ainsi traités sont ceux d'hommes qui recueillirent des applaudissements et des panégyriques, nous devons nous dire que cette époque était portée à priser le théâtre déclamé au-dessus du théâtre écrit <sup>1</sup>.

Le public, à qui le drame est destiné, en est le juge ; vérité qui paraît trop évidente pour avoir besoin d'être exprimée, mais qui, dans le cas présent, est particulièrement, et uniquement, exacte. Un élément, capital dans le développement du théâtre classique français, est absent à cette époque du drame anglais, et c'est la critique littéraire. La critique, en France, constitua un tribunal qui s'attribua le droit de réformer le jugement du public, de blâmer le mauvais goût qui applaudit une œuvre mauvaise, de ratifier par des éloges motivés l'œuvre belle qui ne plut pas. La critique prononce des arrêts au nom de principes élevés et abstraits, énumérés dans un code systématique ; elle suppose un étalon autre que le succès immédiat populaire, et prétend en détenir la garde. Sûre de la vérité qu'elle exprime, elle frappe sans pitié ceux qui sont en dehors de la règle ; Boileau n'a pas ménagé l'insulte la plus outrageante aux méchants poètes qui désobéissaient aux lois de son Parnasse, ou les ignoraient.

1. Dans la deuxième moitié de l'âge élizabéthain, les auteurs s'occupèrent de la publication de leurs pièces en in-4<sup>o</sup>, pour avoir l'occasion de les dédier à des personnages susceptibles de reconnaître pécuniairement cet honneur. (V. les dédicaces). Le profit qu'on pouvait retirer de la vente des pièces paraissait presque illicite, du moins suspect (V. Heywood, *To the Reader*, Ed. de « Lucrece », 1608). Parfois le poète, indigné de voir son œuvre imprimée sans son aveu, et sous une forme mutilée, se voit obligé de faire exécuter lui-même une édition authentique (V. même préface et celle d'*English Traveller*, de Heywood aussi, éd. 1635 ; Chapman, *All Fools*, éd. 1605, dédicace). Dans toutes les annonces d'auteurs au public, que contiennent les in-4<sup>o</sup>, on sent que les écrivains éprouvent le besoin de s'excuser de songer à la publication. Chapman (*loc. cit.*) dit : « Of two enforced ills I select the least » (de deux maux imposés, je choisis le moindre). Webster [*To the Reader*, éd. 1612 de *White Devil*] invoque des précédents pour justifier la publication de l'œuvre. Ford [dédicace de *Lover's Melancholy*, éd. 1629] cherche à atténuer sa « présomption » de se faire imprimer.



L'époque élizabéthaine n'a pas eu de Boileau ; non seulement il lui manque un maître aussi notoire de l'art poétique, mais nous n'y découvrons nul écrivain qui se soit chargé du rôle de législateur littéraire. Les écrits théoriques sur le drame, ou, en général, sur la littérature, portent sur une question qui n'est pas proprement esthétique ; c'était à attaquer ou à défendre la moralité de la poésie que s'attachaient puritains et lettrés<sup>1</sup>. Ce début était très important pour la vie même du théâtre ; il se termina par la victoire des adversaires du drame ; mais il se livra au dehors du royaume théâtral, ou du moins sur la frontière : c'est une guerre étrangère, tandis que Boileau était chef de parti dans une guerre civile, où il combattait au nom de l'ordre et de la raison immuables.

Mis ainsi en rapport direct avec leur juge, le public, comment se comportaient les auteurs ? Il ne faut point s'attendre à ce qu'ils se soumissent toujours, de plein gré, à son verdict. La vanité d'une part, de l'autre, une légitime ambition de satisfaire un idéal personnel avant que de flatter les préférences de la foule, devaient, en cas d'insuccès, conduire les auteurs à se rebiffer et à plaider leur cause ailleurs. Mais où ? Les uns, fiers et sûrs de leur génie, déclarent s'en rapporter à eux-mêmes ; d'autres, souvent, prétendent chercher les suffrages d'une élite restreinte plutôt que du populaire<sup>2</sup>. Ni cette approbation personnelle, ni cette sanction d'un auditoire de choix, ne constituent une autorité bien solidement établie en face du grand public. Evidemment, un poète comme Jonson mettait dans les orgueilleuses louanges qu'il se décernait autre chose qu'un puéril et naïf amour-propre ; il avait la ferme conviction qu'il réalisait le beau dramatique tel que l'avait déjà créé et formulé l'antiquité. Mais l'on avait trop beau jeu pour lui reprocher d'être son seul et fervent admirateur<sup>3</sup> ; il n'était même pas le représentant d'un groupe : car il n'eut que des élèves et pas de véritables associés dans la propagande qu'il mena ; il n'exprimait guère que sa propre et imposante person-

1. C'est cette position qu'avait adoptée Sir P. Sidney dans *Defence of Poesy*, pub. 1595 (il était mort en 1586). — V. le débat sur le théâtre, qui débute avec Northbrooke, (1579, *Treatise against Dicing*) et Gosson (*School of Abuse*), et se poursuit jusqu'à la fin du siècle (Collier, *Short View of the Profaneness*, 1698).

2. Voir : Ford, dédicace de *Lover's Melancholy*, éd. 1629. — Prologue de *Broken Heart*, éd. 1633. — Epilogue de la même pièce.

Jonson, *Every man out of his Humour*, V. VII. — Epilogue de la même pièce. — Prologue de *Cynthia's Revels*.

Webster, *To the Reader*, dans *White Devil*, éd. 1612.

3. Massinger, Prologue de *Bashful Lover* :

Let others, building on their merit, say  
You're in the wrong, if you move not that way  
Which they prescribe you.

(Que d'autres, édifiant sur leur mérite, disent que vous avez tort, si vous n'allez pas dans la direction qu'ils vous prescrivent). — Prologue de *Guardian*.



nalité. Quant au cercle de connaissances auquel les auteurs mal reçus du public offrent leurs productions, il semble extrêmement difficile à saisir dans la réalité : ces amis des belles-lettres sont désignés par des termes très vagues : « oreilles pures et intelligentes » <sup>1</sup> ; ou même simplement : « gens de bien » <sup>2</sup>. C'est à se demander si pareils gens de goût existèrent jamais, s'ils ne sont pas plutôt l'extériorisation des vœux des auteurs malheureux, qui souhaitent et imaginent un auditoire digne de leur génie. Du moins les spectateurs de cette nature n'existèrent qu'individuellement : ils ne formèrent pas un groupe qui fût capable de diriger, d'influencer même l'opinion, ou qui y songeât.

Les idées théoriques restent donc rares et dispersées. Shakespeare, dans *Hamlet*, très incidemment, définit l'idéal du théâtre <sup>3</sup>. Fletcher, dans une préface, énonce la nature de la tragi-comédie <sup>4</sup>. Jonson, avec une suite et une obstination qui lui sont toutes particulières, s'attache à expliquer quelle conception a dirigé chacune de ses œuvres ; il ne manque pas non plus de tourner en dérision les procédés qu'emploient ses rivaux, dans la course au succès, et qu'il dédaigne <sup>5</sup>. Il consacre même une pièce entière à la querelle littéraire qui exaspère sa bile <sup>6</sup>. Mais au fond ce n'est pas dans les discussions, dans les préfaces et les traités que se résout l'évolution du drame ; c'est sur les tréteaux mêmes, et en face du public. La vie de chacun des dramaturges s'est elle-même développée comme une constante expérience ; leurs moyens, leur capacité d'émouvoir et d'amuser le public, ont été éprouvés et fortifiés au contact de besognes de jour en jour élargies ; Shakespeare, petit acteur, puis refaiseur de vieux drames, devient un favori de la cour et de la ville ; Massinger, ayant traité de façon honorable les parties de pièces qui lui ont

1. « pure and apprehensive ears ». « Ev. Man Out... ». V. VII.]

2. « The love of good men ». Dédicace de *Séjanus*.

3. *Hamlet*, III, II.

4. *The Faithful Shepherdess*.

5. Prologue de *Every man in his humour*. — Prologue de *Bartholomew Fair* (satire de Shakespeare).

6. *The Poetaster* (1601), contre Marston et Dekker. — D'une façon presque aussi nette : *Cynthia's Revels* (1600).

Comme fragments de théorie dramatique, on peut encore citer :

Chapman, dédicace de *Revenge of Bussy d'Ambois*, éd. 1613 : définition de la tragédie.

Marlowe [1<sup>st</sup> part of *Tamburlaine*, prologue]. Contre la rime.

Middleton, *To the Comic Play-readers*, dans *Roaring Girl*, éd. 1611 : idée nouvelle de la comédie.

Remarquons que Webster (*To the Reader*, dans *White Devil*, éd. 1612), reconnaît que son œuvre n'est pas un poème dramatique « régulier », et que Ford (prol. de *Lover's Melancholy*, éd. 1629), se défend de « formuler la vérité en règles » :

To tell ye, gentlemen, in what true sense  
The writer, actors, or the audience  
Should mould their judgments for a play, might draw  
Truth into rules ; but we have no such law.

été confiées, en écrit de plus considérables, puis travaille à son propre compte, et se fait un nom. De même, le drame se forme et se modifie chaque jour au contact de ces expériences que sont les représentations publiques. Mais, plus profondément que les goûts de la mode, étaient au cœur du public des exigences fondamentales et stables, les unes communes à toutes les foules qui vont au spectacle, les autres plus particulières à cette époque. Tâchons de les reconnaître.

Un besoin qui paraît primordial et universel, c'est celui des genres dramatiques bien marqués. Les romantiques français crurent que le théâtre anglais était, en son principe même, la négation de toute idée de genre. A coup sûr, le genre tel que le prescrit Boileau ne se réalisa jamais sur la scène anglaise ; cette théorie abstraite et logique, qui y pensait ? mais le public imposa les genres que voulait sa psychologie émotive. La foule aime à conserver, à chaque spectacle, une émotion bien définie. Elle va vers telle ou telle salle, sachant d'avance quelle sorte de sentiments elle y devra dépenser. Et les entreprises cinématographiques se soumettent à cette loi, en promettant tour à tour un *drame angoissant* et une *scène de fou-rire*. Si rapidement que se succèdent ces différentes vues, elles sont bien séparées.

Et en effet, quand nous regardons les œuvres élizabéthaines, nous voyons que les auteurs et leurs éditeurs les ont intitulées *Comédies* et *Tragédies*, et ces titres ne nous trompent pas. La tragédie est un récit de passion, de crime, de mort ; la Comédie est franchement divertissante. La Tragi-comédie, qui apparaît déjà dans quelques-unes des *comédies* de Shakespeare, — la chose fut créée avant que le mot fût couramment adopté — n'est pas un mélange de comique et de tragique, à parties égales ; c'est une intrigue tragique, tellement agencée, que la conclusion fatale est écartée et remplacée par une solution heureuse ; c'est un jeu d'ingéniosité et non de contraste. L'objection la plus considérable qui se présente à notre affirmation ne servira qu'à la confirmer : la présence, dans la tragédie, de moments comiques. Comment un fait aussi constant dans le drame populaire serait-il pour nous dérouter ? Il n'y a peut-être pas un seul mélodrame moderne qui n'ait de minutes drôles, et un personnel plus ou moins nombreux de loustics, spécialement chargés de la gaîté. La juxtaposition du comique et de l'émouvant se fait par morceaux nets, bien découpés ; il n'y a point de véritable mélange, et le vœu du public, qui tient toujours à savoir où on le mène, est constamment respecté. Les morceaux qui défieraient l'analyse qui vient d'être donnée sont rares. La combinaison intime du triste et du drôle se trouverait peut-être dans quelques scènes comme celles où le fou divague et raisonne, sous la tempête, avec l'infortuné monarque Lear : ce qu'on pourrait découvrir là, c'est une certaine ironie douloureuse, qui, par l'ambiguïté même du procédé et de l'impression, ne saurait porter sur une foule, et s'adresse plutôt à quelques esprits. Devant

des tableaux pareils, je crois que ceux qui sont disposés à la sympathie éprouvent un pur sentiment de tristesse et de pitié ; tandis que ceux qui ont ou veulent avoir le cœur plus dur seraient disposés à rire. Chaque fois qu'une scène est susceptible de déterminer, chez les plus délicats, une impression mêlée, son effet sur la foule risque de se diviser : ce sont des fractions différentes du public qui ressentent chacun des éléments constitutants. Mais un tel raffinement, même chez Shakespeare, est exceptionnel, et sans doute aussi, fuyant, difficile à préciser autant que cette intention mélancolique que l'on a voulu discerner dans la comédie de Molière <sup>1</sup>. Le caractère des scènes était en principe franc et net. Le public qui allait assister à une tragédie ou à une comédie savait très bien à quoi s'en tenir sur la nature de la réaction émotive qu'il aurait à fournir.

Dans l'émotion même, ce qu'il voulait avant tout, c'était la force. Et le meilleur moyen de la produire, c'était de ramasser en deux heures de spectacle tous les événements extraordinaires que l'auteur était capable d'imaginer, et que les ressources du théâtre permettaient de figurer avec un minimum de vraisemblance. Chez les moins bien équilibrés des dramaturges, cette course à l'énorme et à l'impossible a produit des accumulations de péripéties qui, même dans l'horreur à laquelle elles prétendent, font aujourd'hui sourire le lecteur. Chez les plus grands, la même intention, mieux dirigée, a abouti à une abondance d'incidents étranges qui étonne celui qui a l'habitude de nos classiques, et qui explique trop bien la colère de Voltaire contre l'ivresse qui lui semblait posséder le génie des dramaturges anglais.

Il est important de se représenter que le principe de tout drame anglais, ce n'est pas un problème moral, c'est un fait étrange et remarquable, qui constitue le point de départ d'une chaîne de situations curieuses. Chez ceux qui furent doués de pénétration psychologique, cette manière se prêta assurément à des études de mœurs et de caractères ; mais chez eux-mêmes, elle n'est jamais élaborée au point de dissimuler sa nature et son origine ; si bien que nous serons autorisés à dire, dans quelques instants, comment la dualité entre l'histoire qui est la donnée d'un drame, et l'interprétation que lui impose l'auteur, peut aller jusqu'au conflit. Le souci primordial et professionnel est de trouver une riche et bonne intrigue : ne comprenons pas nécessairement, par ce mot, une savante combinaison de coups et de contre-coups, mais une succession d'incidents frappants. Pour découvrir cet or, les dramaturges exploitent toutes les mines ; ils guettent, dans l'histoire courante, les crimes et les révolutions ; ils puisent, surtout, dans les recueils de contes,

---

1. La pièce la plus visiblement mêlée de caractère serait *Troilus and Cressida* : c'est un chef-d'œuvre d'ironie qui ne peut produire, sur le public, qu'une impression déconcertante.



l'anecdote. Que de narrateurs français, espagnols, italiens, ont été ainsi pillés et repillés par les élizabéthains, pourvoyeurs du théâtre ! et quelle diversité dans le destin de ces sources, plus ou moins obscures par elles-mêmes ! Un froid récit de Cervantès aboutit à une comédie assez saugrenue de Fletcher <sup>1</sup> ; une histoire de Bandello ou de Belleforest devient *Roméo et Juliette* ou *Hamlet* <sup>2</sup>. Le fait commun et constant est que la matière première se sent toujours, comme un substrat de toc, sous les inventions stériles ou opulentes des Anglais, tandis que nos Français, souvent, semblent se servir du texte historique ou narratif qui les inspire, comme d'un palier qu'ils repoussent du pied pour prendre leur vol, et combiner, d'eux-mêmes, leurs élégantes déductions. Le drame « fait de rien » n'appartient pas au théâtre anglais.

Le spectacle que donnaient donc les scènes de Londres était nourri et concret. Un exemple pris à l'époque primitive montrera comment un auteur non méprisables, puisque c'est Marlowe, comptait, pour l'effet, sur la simple accumulation des incidents singuliers. Qu'est-ce que le *Juif de Malte*, sinon une suite de vues, une galerie d'horreurs ? Un juif maltais cause la mort de deux gentilshommes, amoureux de sa fille, en amenant un duel entre eux ; empoisonne un couvent de nonnes, parce que sa fille y a fait profession ; tue un frère mendiant et s'arrange pour charger du crime un autre frère ; livre Malte aux Turcs et prépare un ingénieux chaudron où lesdits Turcs doivent trébucher ; mais il est déjoué et y périt lui-même, bouillant.

Il est probable que cette très courte analyse ne réussira pas à faire frémir de terreur celui qui la pourra lire ; il est même à craindre qu'un tel résumé paraisse avoir été écrit dans l'intention de ridiculiser Marlowe ; mais c'est, à des degrés très différents, le sort de tout le théâtre élizabéthain, qu'une analyse de l'action n'en fournit qu'une idée partielle, au lieu que le résumé d'*Andromaque* ou de *Bérénice* indiquerait au moins très nettement l'idée et la structure de la pièce. Le théâtre élizabéthain n'est point, en général, tel, que la main du maître se reconnaisse dans le plan même de chaque œuvre. Un artiste très inférieur à Marlowe aurait pu écrire un *Juif de Malte* dont l'analyse eût été toute semblable à celle que nous avons esquissée. Ce que tous cherchaient, et ce qui passionnait le public d'alors, ce qui pénétrait du moins jusqu'aux plus incultes, c'étaient ces inventions terrifiques ; nous qui sommes, peut-être à notre désavantage, insensibles à tant d'horreurs, nous

---

1. V. l'indication des sources espagnoles (bibliographie).

2. Belleforest, *Histoire tragique*, 1564.

Pour *Roméo*, Shakespeare avait une interprétation anglaise de la fable : le poème d'Arthur Brooke. Il existe une version du même récit dans Painter ; et une version française dans le III<sup>e</sup> volume des *Histoires Tragiques*, suite de la publication de Belleforest, par Pierre Boisteau.

sommes charmés par la verve des scènes, leur frais coloris, la vérité qui empreint parfois les figures trop poussées des personnages. Ce qui ne nous sera jamais épargné, c'est l'effort pour nous rendre compte que certains côtés du drame, qui pour nous en cachent l'idée et la valeur profondes, sont des restes désormais inutiles d'une époque périmée.

Le *Lear* de Shakespeare, c'est-à-dire l'une des pièces élizabéthaines auxquelles on reconnaît le plus de portée psychologique, servira à établir ce point. L'intrigue y veut qu'un roi ait l'idée de partager son royaume entre ses filles, à condition qu'elles lui assurent, dans un langage hyperbolique, qu'elles l'aiment. Les deux aînées, au cœur de pierre, trouvent tous les mots qui convainquent le vieillard de leur tendresse ; la cadette, farouche, s'obstine à taire son affection : elle est déshéritée. Aussitôt après commence le châtement de cette sénile crédulité ; le père trop confiant se voit tour à tour chassé du foyer de ses deux aînées, et enfin c'est la plus jeune, l'apparente ingrate, qui vient soulager et rasséréner celui qui la maudit.

De ce scénario, pauvre de nuances, Shakespeare a fait le prétexte d'études fouillées et complexes de toutes ces âmes parentes. Il suit la cruauté grandissante des filles devant un père qui a tout abdiqué, sauf un esprit trop autoritaire ; en celui-ci, la démence qui croît ; et la douceur pour ainsi dire musicale de Cordelia. Il ne manque qu'une chose, c'est un lien parfait entre le développement et l'exposition. Au début, Lear est trop naïf, Regan et Goneril trop menteuses, Cordelia trop obstinée ; ils sont tout cela trop absolument, pour être vraiment les créatures que vont modeler les faits, un à un, ainsi que l'inévitable réaction des caractères. La première scène est une grande enluminure dramatique, une légende au théâtre ; le reste fait un drame des plus humains.

Dans ce cas nous saisissons la cause de cette disparate : c'est le texte <sup>1</sup> où le poète a pris l'idée de son drame et qui domine trop directement certaines parties de ce drame. Rien n'est plus sage, dans l'interprétation d'une pièce qui paraît un peu confuse — disons, si l'on veut, qui a un aspect de profondeur — que de faire marcher de front l'étude de ses sources et l'analyse de sa philosophie. Bien des coins obscurs, qui semblent faire contradiction aux tendances générales de la pensée qui s'y exprime, seront éclaircis par l'assurance qu'ils ont un coin précis qui leur correspond dans le texte original. Une critique ainsi menée sur double voie faciliterait peut-être la solution de l'énigmatique *Hamlet*. Dans un drame élizabéthain, il y a toujours un squelette qui est une série d'incidents singuliers ; là-dessus, par surcroît, le génie jette une parure de beauté ou de pensée.

---

1. 1605, *The True Chronicle History of King Leir and his three Daughters*.

La pièce de Shakespeare est de 1606. — L'histoire légendaire du roi Lear est aussi dans Holinshed.



Telles sont les conditions les plus générales du drame populaire, et le théâtre élizabéthain y rentre sans difficulté. Nous nous sommes servis de points de comparaison modernes, car nous sommes ici en présence d'une réalité permanente ; nous allons essayer maintenant de nous figurer les éléments historiques et temporaires qui déterminent la nature spéciale de ce théâtre. S'ils n'avaient pas changé, les pièces élizabéthaines seraient possibles sur les scènes modernes, et comme des pièces modernes ; et cela n'est même point vrai en Angleterre. Le succès actuel de Shakespeare ne doit pas nous faire méconnaître la grande distance qui sépare les publics d'alors et d'aujourd'hui. Adaptées, trop ingénieusement embellies, ses pièces sont surtout trop empreintes d'un génie exceptionnel pour que d'elles on puisse conclure à la moyenne, qui, dans cet exposé, doit nous occuper. Enfin, c'est surtout le public lettré d'aujourd'hui qui applaudit ce que goûtait tout le public d'il y a trois cents ans.

Les spectateurs de Shakespeare, de Jonson, de Fletcher, étaient peut-être plus naturellement artistes que ceux qui ont pris leur place. Il y a, dans les vieux drames, quelque chose qui s'adresse avant tout au sens esthétique : les personnages parlent, non seulement pour dérouler l'intrigue, mais pour le plaisir de l'oreille. Le fait même que le drame était surtout écrit en vers nous indique combien la joie d'ouïr était essentielle au plaisir que l'on allait chercher au théâtre. En France, la pièce littéraire passe pour avoir un cachet littéraire fait pour écarter certains auditeurs, qui ne craignent pas de se déclarer inférieurs à des voluptés trop sublimes, et évitent avec soin de paraître dans une salle où l'on doit débiter des alexandrins. Même la fortune éclatante de quelques drames en vers, tout modernes, n'a pas, ce me semble, réussi à dissiper cette étrange suspicion. L'emploi que les élizabéthains font des vers, son alternance avec la prose, nous indiquent qu'ils s'adressaient à une foule qui, au lieu d'être déplorablement grossière — comme Taine l'a brossée — était prête à suivre toutes les subtilités de la métrique. Les modulations du mètre élizabéthain sont infinies. Il y a le vers blanc, le décasyllabe, qui est le moyen d'expression le plus courant ; le vers rimé, qui intervient lorsqu'il faut que le *rythme se scande plus vigoureusement* ; une prose vulgaire, qui s'emploie lorsque le ton s'abaisse ; tout à l'opposé, une prose apprêtée et courtoise qu'élit la préciosité la plus recherchée ; et de l'un à l'autre de ces multiples langages sont des transitions que seul un sens poétique assez affiné pouvait saisir.

Ce qui est vrai pour le mètre l'est pour le style. Il est certain qu'on allait, au théâtre, entendre des phrases belles. Un Anglais d'aujourd'hui se creuse la tête pour les comprendre, le livre en main ; un Anglais d'alors les saisissait au vol et se réjouissait de leur imagerie et de leur esprit. Ce n'est pas surtout difficulté de glossaire qui arrête notre contemporain ; mais il est devenu

étranger au sens de la rhétorique, il se perd dans les phrases qui ne le mènent pas droit à l'idée <sup>1</sup>. Tantôt de somptueuses métaphores, accumulées jusqu'à crouler, recouvrent la pensée ; tantôt des recroquevillements bizarres la déforment, des jeux de mots la tordent, et elle s'amuse à n'être plus elle-même. Cette magnificence, cette subtilité, étaient le régal de ceux mêmes qui se passionnaient aux conspirations nocturnes, aux meurtres royaux, aux empoisonnements inouïs. La puérile horreur dont ils frémissaient à ces histoires ténébreuses s'alliait à une sensibilité exquise de toutes les trouvailles stylistiques. C'est peut-être cette richesse d'expression, jointe à la naïveté assez générale des moyens dramatiques, qui donne à certaines œuvres de ce temps ce goût rare, ce charme de « primitifs », qui ravit tant d'amateurs modernes.

Le résultat de cette tendance, c'est qu'en bien des points le style est développé par lui-même. Ce qui ne veut pas dire qu'une prolixité injustifiée soit le fait habituel des élizabéthains : mais il y a plus de tirades, de dialogues en beau langage que n'en comporte le théâtre actuel. Les personnages ne craignent pas de parler longtemps, parce qu'on les écoute avec complaisance ; ils n'emploient pas cette langue hachée que les auteurs d'aujourd'hui semblent calquer si péniblement sur la conversation banale, et qui est si fastidieuse à lire. Nous lisons au contraire avec satisfaction ces vieux textes, non parce qu'ils étaient surtout destinés à la lecture, mais parce que le public élizabéthain était à même d'éprouver, dans la déclamation, des joies que nous réservons à la lecture. Cela est si vrai que lorsqu'une pièce contemporaine a une belle tenue littéraire, nous disons qu'elle est surtout faite pour être lue ; ou du moins qu'on la lise à tête reposée. De telles distinctions nous sont particulières. Nous avons déjà vu quelle indifférence avaient beaucoup d'auteurs pour l'impression de leurs œuvres : ils n'eussent point dépensé tant de trésors d'imagination, s'ils n'avaient été conscients que ces diverses beautés tomberaient dans des oreilles d'artistes.

Ce souci de la forme rapproche le drame élizabéthain de la littérature spécifiquement classique, qui a toujours voulu la perfection du style. Il est regrettable que les procédés tout différents des Anglais aient donné lieu à des discussions qui portent bien à faux, soit que l'on exalte en eux une opulence

---

1. On pourrait presque faire la même remarque sur le lecteur français de Shakespeare. Il s'exagère beaucoup, en général, les différences de langue qui séparent Shakespeare de Dickens ; beaucoup de Français qui ont étudié l'anglais sont persuadés que Shakespeare écrit « en vieil anglais ». Ce qui est nécessaire à la compréhension de Shakespeare, c'est d'abord une connaissance complète de l'anglais moderne, car toutes les finesses s'en trouvent chez le poète, toutes les ressources en sont exploitées ; il n'y a que la plénitude et l'indépendance de la manière qui appartiennent en propre aux élizabéthains. D'autre part, est indispensable un sens littéraire capable de résoudre des problèmes qui sont de style bien plus que de langue.

échevelée et sans loi, soit qu'on se moque de l'incohérente inanité de leurs propos. L'enthousiasme des uns ne peut d'ailleurs que trop justifier le dédain des autres, et légitime presque de mauvaises plaisanteries <sup>1</sup>. Il n'y a ici, en réalité, ni démence, ni défi à la régularité ; il faut parler de liberté, et non de licence. Il ne saurait être inutile, d'abord, de tenir compte d'une détermination grammaticale qui se manifeste dans les écrits les plus calmes et les plus pondérés, et qui produit, à elle seule, des effets propres à dérouter notre habitude d'une construction où tout est presque trop prévu. C'est encore une indépendance assez analogue qui est laissée au poète dans la rhétorique proprement dite : il disposait d'un jeu de figures plus larges, les répandait avec une prodigalité qui choque notre sobriété native ou apprise, et, dans la magnificence de ce déballage, ne se préoccupait pas de faire disparaître des oppositions que nous appelons des heurts blessants. Enfin, est-il besoin d'affirmer que la brutalité indécente n'a guère été une des ressources de l'éloquence élizabéthaine ? et que la plupart des expressions que nous trouvons crues n'émouvaient jadis personne, et ne manifestent donc chez l'auteur aucune intention quelconque, sinon de désigner clairement ce dont ils veulent parler <sup>2</sup>. Ignorance de l'époque — ignorance aussi de la langue anglaise — ont été les principes dirigeants de quelques traductions où l'on prétendait atteindre à la reproduction exacte du génie shakespearien. Il n'y a pas de plus sûre façon de ridiculiser un texte, que de le rendre mot à mot : les traductions qui se piquent de cette exactitude-là sont aussi infidèles que le pouvaient être les timides paraphrases que l'on ébauchait avant la Révolution française.

Le drame élizabéthain nous apparaît maintenant comme un drame populaire et littéraire. Cette possibilité de chercher la beauté, ce succès qui venait à celui qui savait la réaliser sous une forme qui fût sensible à un public intelligent, a permis que, parfois, le forme se sublimât jusqu'à une excellence rare et délicieuse, qui est la poésie même. Nulle qualité, à coup sûr, ne pouvait être plus inégalement répartie entre les auteurs ; mais nulle part aussi mieux que sur la scène anglaise, la pure poésie ne pouvait se développer. La poésie de notre drame classique est toujours strictement dramatique, elle s'applique de près à la structure de l'œuvre ; la poésie du drame anglais éclot plus spontanément. Il y a tout un lyrisme qui naquit sur la scène. Des tirades, des tableaux entiers, des pièces même, viennent d'une inspiration qui n'est pas étroitement dramatique. *Roméo et Juliette* n'existe-

---

1. Voir la parodie de Shakespeare dans le volume *A la manière de...*

2. Lorsque, sur le déclin, le drame tendra à l'immoralité, ce sont les situations qui s'en ressentiront ; le langage ne revêt aucune affectation de réalisme grossier ; il suit simplement l'habitude prise d'exprimer nettement la pensée. Tout au plus se permet-il quelques jeux de mots scabreux.



rait pas moins sans la tirade de Queen Mabe <sup>1</sup> ; *le Marchand de Venise*, sans la scène du clair de lune <sup>2</sup> ; et *la Tempête*, *le Songe d'une nuit d'été* sont, sensiblement, autre chose que du théâtre tout simple. Le caractère de ces ouvrages est surtout une charmante irréalité. Il est possible que *la Tempête* offre « le noble spectacle d'un homme qui tient entre ses mains la vie de ses ennemis, mais qui aime mieux leur faire grâce pour leur laisser le temps de réparer leurs fautes <sup>3</sup> ». Mais il me semble qu'un autre « spectacle », et autrement vivant que cette vague idée morale, se déroule à travers les cinq actes de la comédie. Sur cette scène où volent des êtres aériens, où circulent des bruits surnaturels, où rampent des monstres, les hommes et leurs crimes ne peuvent nous apparaître à l'échelle ordinaire, celle des tribunaux et de la morale courante ; et cela même qu'on voudrait appeler la portée philosophique du drame semble de peu de prix à côté des trésors d'imagination qui s'y étalent.

Le public, qui exigeait en général de ses auteurs une représentation nourrie d'incidents, de faits, a racheté cette tyrannie, où il faut voir la cause première de tant de productions contestables, par la liberté qu'il leur laissait aussi parfois de s'échapper vers la fantaisie ; et c'est grâce à son sens artistique qu'il a rendu possible la création d'œuvres éminemment poétiques, qui, sans son suffrage, auraient été frappées de mort. Ainsi, dans ce qu'est sa manifestation la plus individuelle, la plus assignable au génie de chaque poète, le drame anglais nous découvre sa dépendance du public. En France, la critique, procédant par déduction à partir des principes de chaque genre, eût proscrit tout développement qui ne concourût pas aux fins de l'intrigue posée. En Angleterre, le public, se laissant plutôt guider par son sentiment, subissait le charme de la fantaisie dramatique, et, par le plaisir qu'il y éprouvait, en reconnaissait les droits. C'est pourquoi il n'y a pas d'air de contrainte dans les œuvres de cette époque ; chacun savait qu'il pourrait, à l'heure de l'inspiration, s'accorder quelques échappées avec la muse. Nous trouvons donc, chez ces auteurs, l'expression vivante à la fois d'une époque et d'un génie. Nous relisons des lignes qui soulevaient l'enthousiasme des foules aux théâtres de Londres, ou qui étaient du moins destinées à remuer quelque ressort dans les cœurs anglais d'il y a trois siècles. Et nous trouvons aussi des talents dont l'ensemble forme une société de dramaturges telle qu'aucune époque n'en fournit de plus importante, avec quelques figures très hautes.

---

1. Acte I, scène IV.

2. Acte V, scène I.

3. Mézières.



Cette esquisse a prétendu indiquer quelle sorte de littérature doit s'attendre à trouver le lecteur qui aborde la lecture de pièces élizabéthaines. Je veux maintenant résumer les tendances diverses qui s'étaient déjà manifestées jusqu'au moment où Massinger vint présenter au public sa propre personnalité.

### III. — LE PROGRÈS DES GENRES

La période de dix ans qui s'écoule de 1580 à 1590 est remplie d'expériences où se constituent les formes principales du drame. Ce n'est pas qu'à aucun moment les auteurs aient cessé d'expérimenter, c'est-à-dire de diriger leur évolution d'après les enseignements du succès, mais durant cette époque primitive, différents cadres finissent pas se fixer, que les plus originales productions d'un âge plus mûr ne feront que remplir.

Le genre le plus simple, puisqu'il ne consiste qu'à mettre les uns à la suite des autres des tableaux colorés et vivants, le genre historique, existe déjà ; et il existe sous les variétés que nous le verrons plus tard toujours revêtir : tantôt on s'adresse aux vieilles chroniques de l'histoire nationale ; tantôt on reproduit des faits qui ont défrayé les plus récentes conversations. Ainsi nous avons un *Edward I* de Peele ; un *Edward II* de Marlowe ; un *Jacques IV, roi d'Ecosse*, par Greene ; et, d'un intérêt tout contemporain, une *Bataille d'Alcazar* de Peele. *Le Massacre de Paris*, c'est-à-dire la Saint-Barthélemy, et le règne d'Henri III, jusqu'à son assassinat, est une œuvre inachevée qui porte le nom de Marlowe, l'histoire ancienne, qui donnera plusieurs chefs-d'œuvre entre les mains de Jonson et de Shakespeare, qui tentera Fletcher et Massinger, apparaît aussi avec le *Marius et Sylla* de Lodge. L'antiquité juive, d'où sortira l'assez longue série des *Hérode et Mariamne* — (un des chaînons de cette chaîne, sous un déguisement italien, est le *Duc de Milan* de Massinger) — est représentée par le *David et Bethsabée* de Peele.

La tragédie, dès sa naissance, montre ce qu'elle pourra être : elle atteint, du premier coup, son maximum d'horreur. Marlowe et Kyd, le *Jui de Malte* et les dix actes de la *Tragédie Espagnole* <sup>1</sup>, indiquent l'idéal extérieur du genre : l'ingéniosité des scélératesses et l'accumulation des meurtres. L'œuvre de Kyd, à qui les railleries n'ont pas été épargnées <sup>2</sup> par les dramaturges

1. En deux parties : *The first part of Ironicimo*, pub. 1605. — *The Spanish Tragedy of one Horatio and Bellimperia*, pub. 1592.

2. V. Jonson, « induction » de *Bartholomew Fair* ; de *Cynthia's Revels* ; *Alchemist*, IV, iv.

Beaumont, induction de KBP.

Fletcher, *Captain*, III, v. ; *Chances*, V, III.

Massinger, MH. V. 1.

Un mot de la pièce, *Go by*, est l'objet de plaisanteries inépuisables.

des générations suivantes, dédaigne ces insultes : elle domine toute l'histoire tragique du drame anglais, à la fois par son succès persistant, et par l'hérédité qu'elle imposa aux tragédies postérieures. Sans parler de Tourneur, qui se spécialisa dans l'atroce, quel auteur n'eut pas sa tragédie de sang, qui est comme un tribut payé à Kyd, pour racheter l'ignominie dont on se plaisait à l'accabler ? C'est peut-être Kyd qui est le premier responsable de l'extraordinaire massacre de *Hamlet*.

La comédie est le genre dont la forme est le plus longtemps indécise ; il est remarquable que le mieux doué des primitifs, Marlowe, ne l'a point tentée. La comédie semble être, au début, conçue surtout comme un dialogue pointu et aimable, tissé sur une intrigue très artificielle ; les émouvantes préoccupations de la tragédie mises de côté, on semble bonnement s'amuser à des situations paradoxales et à des réparties recherchées. Ce sont des comédies de style ; ce dialogue brillant où Lyly<sup>1</sup> s'est exercé dans toute la série de ses drames, n'a presque jamais cessé d'inspirer les écrivains ; *Love's Labour's Lost* en est à la fois la satire et la continuation.

Nous sommes déjà, pour préciser ce qu'ont été les origines du drame, amenés à parler de Shakespeare. Sa carrière longue et continue, qui s'étend à peu près de 1590 à 1610, a assurément mûri des conceptions dont ses successeurs profiteront ; mais le prestige de son génie porte trop à le considérer comme étant à lui tout seul une époque, annoncée par des précurseurs, suivie par des épigones de décadence. Cette division en trois chapitres, si elle n'est que trop justifiée par l'importance purement littéraire des œuvres, n'est pas, au point de vue historique, la plus propre à nous faire comprendre le progrès de l'époque élizabéthaine. D'abord Shakespeare a eu autant de contemporains directs que de successeurs chronologiques ; Jonson, Chapman, Dekker, Marston, Tourneur, écrivent des pièces qui portent les mêmes dates que ses principaux chefs-d'œuvre ; si grande que fût l'admiration dont on l'entourait de son vivant même, il est douteux que les dramaturges de moindre envergure reçussent de lui leur orientation, comme on le ferait croire en étudiant toujours les œuvres secondaires *après* les siennes. Ensuite, il est bien connu que certaines conceptions se développaient tout à fait contre lui ; la rivalité de Shakespeare et de Jonson est proverbiale. En dehors de toute hostilité, des conceptions qui restèrent étrangères à Shakespeare se déterminaient au théâtre, et réussissaient. Même dans la période qui suivit la retraite de Shakespeare, cet état de choses était trop récent pour que le poète dominât, de toute la hauteur qu'il a de nos jours, le royaume littéraire. La fortune

---

1. Lyly appartient à la Cour, pour laquelle il écrit ; mais il est impossible de ne pas remonter à lui pour trouver l'origine de la tradition comique qui, dès *Love's Labour's Lost*, nous apparaît installée dans le théâtre populaire, et dont le courant va se poursuivre dans la « comédie de style ».

qu'ont eue ses expressions, copiées un peu partout, témoigne de sa gloire réelle ; sa victoire dans le conflit contre Jonson, sanctionnée en somme par le public, lui ralliait des partisans ; mais, malgré tout, il était comme de plain pied avec ceux qui pratiquèrent, après lui, le métier du théâtre.

C'est donc en prenant, comme divisions principales, les genres plutôt que les personnes, que nous procéderons. Les principes mêmes que nous avons reconnus comme étant à l'origine du drame populaire nous garantissent que la notion de genre n'est pas factice. Ce plan nous permettra de voir, dans chaque catégorie dramatique, la combinaison constante du traditionnel et du nouveau.

Le drame historique national, assidûment exploité par Shakespeare jusque vers 1600 (*Henry V*), fut un des premiers sujets où on lui fit exercer son adresse d'apprenti. La trilogie d'*Henry VI* (vers 1592), où l'on a reconnu tant de mains : Peele, Greene, Marlowe, ouvre la série des pièces qui illustrent les annales anglaises depuis Richard II jusqu'à la mort de Richard III ; le *King John* formant comme un écart plus archaïque de ce groupe. Or le parti que prit, très rapidement, l'auteur, en présence de ce genre, est le suivant : il oriente l'*Histoire*, — c'est le nom que ses contemporains réservaient à cette sorte de pièce — vers l'étude de caractère. Ce choix avait été celui de Marlowe<sup>1</sup> dans son *Edward II*, peinture d'une âme faible, à qui la passion même qui la possède et l'empoisonne n'a pu donner l'énergie. Cette tendance se réalise aussi complètement que possible dans *Richard III*, pièce très rapprochée par la date des trois *Henry VI*, mais qui dénote chez l'auteur la possession entière de ses moyens. Il est bien entendu qu'aucune sorte de théâtre ne saurait exclure l'analyse des caractères. Mais le théâtre historique, pour un moderne, c'est surtout une reconstitution pittoresque du passé. Ce côté archéologique n'entraîne pas dans les conceptions élizabéthaines ; et ceci nous explique comment les dramaturges qui se sentirent le génie plus fort s'attachèrent à la peinture des personnalités singulières que leur offraient les chroniques où ils trouvaient leurs sources. Quelques lecteurs attentifs de Shakespeare diront bien qu'un spectacle de *Henry V* ou de *Richard III* les plonge en plein xve siècle ; mais savent-ils bien pourquoi ? S'ils ont vu jouer la pièce, les costumes et le décor ont contribué à lui donner ce cachet de date qu'ils lui reconnaissent ; mais négligeons cette intervention, qui, trop visiblement, ne tient qu'à notre mise en scène actuelle. Autre élément d'illusion : Shakespeare lui-même est ancien, presque aussi ancien que les héros qu'il ressuscite, et ce qui chez lui n'est que l'expression naturelle de son époque nous peut sembler une antiquité que nous prêtons aux personnages. Enfin,

---

1. *Edward the Second*, éd. 1594.



les faits mêmes qu'il dramatise sont, à peine modifiés, les événements mêmes de l'histoire ; leur cruauté sauvage les date mieux que ne ferait, de la part d'un auteur patiemment documenté, la plus scrupuleuse recherche d'exactitude ; il suffit que le meurtre des enfants d'Edouard soit traité dans la plus naïve vérité, pour que je sache bien — avec un minimum d'instruction préalable — en quel siècle je suis transporté. Pour atteindre à la vérité historique, Shakespeare n'avait besoin que d'intensité dramatique et verbale, et il les possédait de naissance : sa matière même était de l'histoire, et de là l'impression si réelle de son drame.

Voilà pour ce qui est de l'effet de ce théâtre sur nous. Quant aux contemporains, plus ou moins renseignés sur leur passé national, connaissant au moins le nom des rois, leurs grandes victoires, et leurs grandes ruines, ils venaient absorber leur ration coutumière d'événements sensationnels, avec le plaisir de savoir que cela « s'était passé », et chez eux. Ce n'est pas une évocation de siècles abolis qu'ils goûtaient. L'époque où ils vivaient était trop peu différente de celles qu'ils voyaient jouer : ils étaient toujours sous des monarques absolus, qui pouvaient, par caprice, faire beaucoup de mal, et gagner des gloires infinies ; ils voyaient toujours des grands qu'entraînait la roue de fortune, tantôt très haut, tantôt tout au bas ; ils devaient être pénétrés du sentiment de l'instabilité perpétuelle des régimes et des puissances, car les changements encombraient leur âge. Ils avaient pu contempler, dans les in-folio qui contenaient leurs chroniques, des portraits de souverains et de grands, des scènes piteuses d'exécution ou d'assassinats, des pompes de couronnement ou de baptême, des sièges de ville et des batailles en rase campagne ; leur imagination qui avait travaillé sur ces fastes de leurs annales se réjouissait de voir des peintures animées de choses vaguement connues ; et ils écoutaient les belles paraphrases de sentences qu'ils avaient entendu prêter à tous ces héros qui dormaient dans les tombes proches.

Nous devons donc essayer de comprendre que les spectateurs élizabéthains apprécèrent l'histoire abstraction faite de l'idée de temps, sans ce détail que les écrivains modernes s'appliquent si bien à copier, jusqu'à en faire le principal de leur tâche. Cette façon de voir était celle de toute l'époque ; et un drame historique ne pouvait nullement offrir l'intérêt de mœurs abolies à évoquer devant le public. Un auteur qui ne se contentait pas de montrer, rattachés plus ou moins bien, dix ou douze tableaux, de la vie d'un prince, et se voulait une tâche digne de lui, était conduit à interroger les âmes des héros dont la vie lui était racontée par le chroniqueur monotone ; il faisait donc du drame historique, non en archéologue, mais en psychologue. En présence de ses textes, le poète se comporte, si l'on veut, comme devant n'importe quelle source légendaire ou romanesque : c'est-à-dire qu'il laisse son imagination s'échauffer sur les indications de l'original, et créer un per-



sonnage ; mais nous ne pouvons nier que le caractère ainsi formé ressemble d'une façon singulière à celui que nous décrit l'histoire la plus méthodique. Comme impression générale, Richard II, Henry V, Richard III, dans la série shakespearienne, ne sont-ils pas ce que j'ai appris d'eux dans les livres spéciaux ? Or cela est plus étonnant qu'on ne serait porté à le croire d'abord ; l'intuition du poète aurait pu le mener à des créations plus lointaines de la réalité. C'est que le genre, ici, limitait la fantaisie. Les petits faits pouvaient être altérés, nul critique nourri de bibliothèques ne venait relever les anachronismes ou les confusions minimales ; mais la route que suivait le poète avait des jalons que nul n'aurait osé toucher, et des dates dont le plus ignorant eût reconnu l'interversion. La vie des héros ne pouvait être changée ; il s'agissait seulement de l'interpréter, de pénétrer dans les coulisses de leurs actions, d'arracher le secret de leur grandeur et de leur scélératesse, et c'est ce que les poètes tentèrent. En somme l'historien qui aujourd'hui cherche à expliquer les hommes des siècles morts fait-il autre chose ? Sur un tracé d'événements dont il a vérifié l'exactitude, il tend les fils divers de sa psychologie, et, s'il n'est pas seulement un recenseur d'archives, il est forcé d'imaginer. A côté de la divination des caractères, il a une besogne beaucoup plus large, il trouve l'âme des peuples et des temps ; au siècle de Shakespeare, on n'était pas encore arrivé à ces vues générales et sociologiques, et ce sont des individus que les maîtres interrogent et dressent devant nous.

Cette manière, qui conciliait le goût du public pour les spectacles historiques avec un intérêt plus haut, n'eut pas de fortune suivie. A partir de 1600, Shakespeare lui-même l'abandonne. Une dizaine d'années après, nous trouvons *Henry VIII*, dont nous avons eu à nous occuper spécialement, car il rentre dans le domaine de Fletcher et de Massinger. Cette pièce, où il reste très probablement un peu de Shakespeare, — quelques scènes, — quelle est-elle ? Elle n'a nullement la construction des beaux drames historiques auxquels nous venons de faire allusion ; elle rappelle bien plutôt le décousu d'*Henry VI* ; c'est presque purement un spectacle, et c'est comme telle que nous la jugeons en son lieu. Le genre national semble donc incapable de se développer par lui-même ; il ne vaut que par le tour personnel de quelques poètes doués de pénétration. *Henri VIII*, phénomène assez isolé déjà vers 1612, clorait la série des *Histoires*, sans — bien loin après — un *Perkin Warbeck* de Ford <sup>1</sup>.

Nous avons déjà dit qu'à côté des pièces auxquelles seules les Anglais réservaient ce nom — les pièces nationales — en étaient d'autres inspirées par des faits étrangers et récents. C'est Chapman qui, dans ses deux doubles

---

1. Ed. 1634, « a chronicle history... » (règne de Henry VII).

dramas de *Byron* et de *Bussy d'Ambois*<sup>1</sup>, continue cette tradition. On peut dire, que dans ces ouvrages, avec une pensée beaucoup plus confuse que Shakespeare, et un insuccès presque constant dans l'expression, il tend à l'idéal de l'auteur de *Richard III* et d'*Henry V* : il ne lui a manqué, pour ainsi dire, que de se tirer d'affaire. Hypnotisé par la grandeur de ses protagonistes, types d'un orgueil qui peut aller — il y a atteint chez *Byron*<sup>2</sup> — jusqu'à la démence, il insiste, de toute la lourdeur de sa rhétorique embrouillée, sur la force d'âme extraordinaire des héros qu'il se forge. Il a dépassé le but : ses dramas sont trop de verbeuses exaltations de cœurs singuliers ; dans sa dévotion au caractère, qu'il change d'ailleurs plus qu'il ne le peint, il oublie l'action — qui n'existe guère que dans la première partie de *Bussy d'Ambois*, dont l'intrigue rapide a entraîné même ce pesant rêveur qu'est Chapman. L'exaltation du poète ne se comprend même pas ; pour nous son *Byron* n'est guère qu'un traître capable de mille perfidies, et peu intelligent<sup>3</sup> ; et nous pensons que l'auteur a dû se troubler la tête à faire de fameuses méditations, pour juger ce personnage digne de dix actes qui nous paraissent bien longs.

C'est cette conception du héros, dont les gestes se détachent sur un fond d'événements qui hantaient la mémoire du spectateur, qui anime encore le drame historique moderne de Fletcher et de Massinger. *Barnavelte*, *Believe as you list*, ont surtout pour raison d'être de retracer des fragments de l'épopée contemporaine. Mais Fletcher et Massinger abordent cette matière avec leur souci habituel de clarté ; s'ils ne sont pas arrivés à atteindre une angoisse aussi serrée que celle du premier *Bussy d'Ambois*, ils ne se sont jamais plongés dans le brouillard qui envahit le reste de l'œuvre historique de Chapman.

L'antiquité conserve d'un bout à l'autre de la période élizabéthaine le don d'émuouvoir. Il semble que tout spectateur fût plus ou moins humaniste ; tous avaient, au moins, le sentiment que l'antiquité était très grande par ses hommes et ses institutions : des noms propres comme César, Brutus, de

---

1. Chapman, 1559-1634.

*Bussy d'Ambois*, éd. 1607 ; *The Revenge of Bussy d'Ambois*, éd. 1613 ; *The Conspiracy of Charles duke of Byron* ; *The Tragedy of Charles duke of Byron*, éd. 1608.

Ces quatre pièces se rapportent à l'histoire de France (règnes de Henri III et Henri IV)

2. V. la façon dont il parle au roi, par exemple 1<sup>re</sup> partie, acte V, etc... — Le motif de sa trahison est des plus vulgaires ; il estime simplement qu'il n'a pas été suffisamment récompensé, alors qu'il est comblé d'honneurs (II<sup>e</sup> partie, acte I). Ses amis l'entretiennent dans sa folie en s'exclamant à chacune de ses jérémiades :

« How great a spirit he breathes ! how learn'd ! how wise ! ».

(Quelle grande âme il respire ! combien savante ! combien sage !).

3. V. comment il se décide à revenir à la cour, sur l'ordre du roi, quand il n'a reçu qu'une assurance bien peu croyable qu'Henri IV l'a reconnu lavé de tout soupçon ; alors que tout vient de montrer que le complot est découvert (II<sup>e</sup> partie, acte III).

simples vocables comme le Sénat, l'Empereur, le Peuple romain, faisaient battre les cœurs et les préparaient à un spectacle grandiose. La majesté des choses romaines impressionne les poètes eux-mêmes, et domine leurs œuvres; tandis que dans le drame national ils peignaient des hommes qui ressemblaient à ceux dont le destin s'accomplissait à côté d'eux, ils se sentaient ici dans un autre monde. Jonson, qui n'accorde aux hommes et aux choses de son temps que des satires exactes et cruelles, consacre sa veine tragique aux grandes calamités antiques de Catilina ou de Séjan <sup>1</sup>. Shakespeare, bien que son analyse de l'âme toujours humaine n'épargne point Antoine et Cléopâtre, Cassius et Brutus, dont la volupté et les passions changent le sort des empires — Shakespeare ne peut se représenter César autre que surhumain en paroles et en orgueil, parce que c'est César, et il en fait un dictateur qui vous étonne plus qu'il ne vous en impose <sup>2</sup>. Cette influence impériale, n'est-ce point celle même qui boursoufle le Domitien de *The Roman Actor*, par Massinger, et Jules César lui-même, tel qu'il apparaît, malgré ses faiblesses, dans *The False One*, de Fletcher et Massinger ?

Le drame à sujet antique, plus spécifiquement ancien que le drame national, pouvait comporter plus de couleur locale ; mais le sort des pièces de Jonson nous apprend que même là, une reconstitution exacte du milieu était loin d'être un élément de succès populaire. *Sejanus* ne réussit pas, la dédicace même de l'édition nous l'atteste. Or Jonson ne s'était pas contenté de mettre en scène, minutieusement, ce qu'il savait de la vie romaine <sup>3</sup> ; il alla jusqu'à charger ses vers de latinismes qui vont à rebrousse-poil de l'anglais. Le public n'était pas si exigeant ; il était même mécontent de tant de finesses. A la précision de *Sejanus*, il préférerait la vie, très suffisamment romaine pour lui, de *Julius Caesar*. Mais Jonson n'a fait ici qu'aller trop loin ; nous ne sommes pas sur un terrain litigieux comme celui de la comédie, où il prend franchement parti contre les autres écoles, et notamment Shakespeare. Et cela pour la raison que voici, et que j'aurai souvent à répéter sous une autre forme : le genre historique est de lui-même le plus indéterminé de tous ; dans ce sujet, la

---

1. Jonson, 1573-1637.

*Sejanus, his Fall*, joué 1603, éd. 1605.

*Catiline, his Conspiracy*, 1611.

2. Je puis difficilement adopter l'idée que Shakespeare ait voulu ridiculiser César. Ce qui nous porterait à le croire, c'est la grandiloquence boursouflée du personnage ; mais c'est ici un de ces cas où il faut nous défaire de nos goûts modernes de simplicité et admettre que le dramaturge ait allié la grandeur à l'enflure. Ce César est encore un peu un Tamerlan. — A priori, pour ainsi dire, le public, pénétré de la majesté des choses romaines, était prêt à admirer Jules César : pourquoi Shakespeare aurait-il cherché à décevoir l'attente des spectateurs, pourquoi aurait-il, bien imprudemment, quitté la voie où l'attendait un succès certain ?

3. Voir par exemple la scène du sacrifice à la Fortune, V., iv.



tradition ne commandait que la reproduction d'événements qui attachaient la curiosité publique, soit comme nationaux, soit comme antiques, soit parce qu'ils s'étaient passés récemment. Dès le début, Marlowe et Shakespeare dirigent le drame historique vers la peinture d'un caractère qui se silhouette sur un décor, toujours inspiré d'assez près par le récit où est la source de la pièce. Cette idée est suivie par les autres auteurs. La manière que chacun y met n'équivaut pas à une modification de la formule du genre : cette formule n'était pas assez stricte pour qu'il y eût à la changer. Nous allons voir que la tragédie présente une évolution plus saisissable.

On parle souvent de Comédie de mœurs et de Comédie de caractères ; cette même distinction, appliquée à la tragédie, nous découvrira dans le drame élizabéthain deux tendances qui se dessinent assez tôt. Assurément il ne saurait y avoir de tragédie intéressante sans caractères ; mais certains héros ont une individualité toute particulière, qui les conduit à des actes imprévus, et c'est leur âme personnelle qui est la matière du drame ; d'autres semblent être plutôt des échantillons d'une classe sociale, d'un état des mœurs et de la mentalité courantes ; ils sont typiques plutôt que singuliers. Une pareille différence peut s'observer dans la vie où nous sommes. Ne sommes-nous pas frappés, si nous lisons les journaux, de la monotonie de ces faits que l'on appelle « divers », lamentables chroniques de la faiblesse humaine ? L'homme qui se laisse jouer par une femme, jusqu'à ce qu'il s'exaspère et la tue, l'employé irréprochable qui vole, les haines de famille : là, ce sont les situations qui dominent les gens, et les conduisent, avec une fatalité précise, à la faute qui corrompra toute leur existence. Mais, de temps en temps, un criminel paraît, ou une victime, qui se perdirent, au contraire, en offrant aux faits des réactions exceptionnelles ; une inquiétude brûlante les a jetés aux pires expériences ; une force amoureuse qui dépassait les exigences communes leur a fait gâter tous leurs bonheurs et suivre les plus suspectes sollicitations. Tandis que quelques lignes résument les infortunes des premiers, ceux-ci occupent des pages compactes, et les yeux s'attachent aux menus caractères qui consignent leurs actes et leurs mots.

Il semble que, suivant leur tempérament, les Elizabéthains aient fait de leurs héros tragiques des membres de l'une ou de l'autre de ces deux catégories : les uns sont représentatifs, les autres exceptionnels. Une pareille distinction était trop frappante pour échapper aux critiques ; mais ils l'ont fait reposer sur un élément qui n'est point décisif. On a reconnu, comme différente de l'autre, une tragédie proprement « bourgeoise ». Ce mot est employé, dans cet usage, en anglais comme en français. Or la question n'est pas surtout que les princes se comportent avec plus d'originalité que les petites



gens ; c'est affaire d'âme et non de qualité<sup>1</sup>. Je séparerai, rappelant toujours les deux dénominations de « Tragédie de caractères » et de « Tragédie de mœurs », ceux qui étudiaient des déséquilibres rares, et d'autres qui analysent des plaies et des vices sociaux. Une fois ce point établi, il serait injuste de méconnaître que ceux qui ont consenti à mettre sur la scène un milieu peu relevé ont eu plus de chance de traiter ce second genre que ceux qui se confinent dans la tragédie royale ou princière. Dans un monde où les ambitions peuvent être très supérieures, où la puissance d'agir est moins bornée, les déformations mentales seront plus aisément extraordinaires.

Ces deux routes s'ouvrent de bonne heure. Alors que Marlowe poétisait dans *Tamburlaine*, dans *Faust*, dans le *Juif de Malte*, l'épopée d'âmes surhumaines — le juif lui-même (si vilain petit vieux qu'il nous apparaisse) n'est rien de moins, dans la pensée du créateur, qu'une incarnation de Machiavel<sup>2</sup> — le fameux *Arden of Feversham* fut joué dès 1592<sup>3</sup> ; et c'est la pure dramatisation d'un crime passionnel très retentissant, puisque, quarante ans après qu'il fut commis, on y pensait encore. S'il fallait admettre que Shakespeare eut une part dans cette remarquable composition — et rien n'est plus contesté — il faudrait reconnaître que ce fut, dans ce genre, son seul essai. Sa tragédie continue bien plutôt celle de Marlowe. Seule de ses tragédies, la première en date, *Roméo et Juliette*, n'est pas l'étude d'une altération mentale : jeté sur une *intrigue mélodramatique* et dont l'*invraisemblance se complique* à mesure que le drame se déroule, c'est le poème de la jeunesse ; c'est une œuvre aux beautés lyriques, et d'une poésie qui la condamnerait à être un peu isolée de la série proprement dramatique. Les quatre grands héros tragiques de Shakespeare : Hamlet, Othello, Lear, Macbeth — nés d'une même époque de son génie — (ils apparaissent dans un espace d'à peine cinq années, entre 1602 et 1606) — sont tous au-dessus de la médiocrité qui nous épargne les forfaits, ou nous assujettit à des félonies vulgaires. *Lear* est le récit d'une démente qui se caractérise de degré en degré ; c'est la folie d'un idéaliste sanguin, que les démentis sous lesquels succombent ses conceptions trop naïves poussent à des violences destructrices de son économie. Hamlet est complexe par définition, puisque son nom suscite des discussions infinies pour savoir au juste quel fut le prince, vengeur trop exceptionnel d'un crime

---

1. L'annotateur d'*Arden of Feversham* dans *The Temple Dramatists*, qui adapte le terme « Domestic Tragedy », n'en élargit pas pour cela sa conception du genre. D'après lui, il n'y en aurait que quatre spécimens : celui qu'il édite et *A Warning for Fair Women*, *Two Tragedies in One*, *The Yorkshire Tragedy*. Nous verrons qu'il convient de définir plus largement.

2. V. le prologue. Machiavel lui-même vient présenter la pièce, où figure un de ses élèves.

3. La pièce parut en 1592, sans nom d'auteur. Une femme y fait assassiner son mari, pour vivre heureuse avec son amant.

trop banal dans le théâtre d'alors, et même dans la réalité. Macbeth et Othello, paraissent d'abord des esprits plus droits, de forts et jeunes guerriers dont on peut attendre une vie normale ; mais ils cèdent à la passion, qu'elle soit de régner ou jalousie ; trop honnêtes pour accepter en paix les conséquences du meurtre qu'ils commettent, ils sont malheureux par l'étrangeté de leur nature qui les porte à souiller leurs mains de sang et leur défend de supporter ce contact avec l'indifférence du vrai criminel.

On voit maintenant dans quel sens j'ai dit que Shakespeare continuait Marlowe. Il continue à étudier des cas rares ; mais il les trouve ailleurs. Marlowe ne semble se satisfaire que dans une volonté tendue à l'extrême, et absolue, c'est-à-dire indifférente aux limitations morales ou même physiques <sup>1</sup>. Shakespeare, au contraire, expose des conflits entre les passions violentes et les instincts modérés, ses héros aboutissent à la catastrophe tragique, non par pur excès, comme ceux de Marlowe, mais par faiblesse. Une occasion difficile à prévoir les jette dans une voie d'où ils sont incapables de sortir ; mais cette occasion une fois donnée, leur âme instable et anormale se jette à toutes les extrémités. La magie fait de Macbeth, qui eût été un bon général, un traître qui, douloureusement, va de crime en crime ; et Hamlet, hanté par l'idée qu'il est un bon justicier, prodigue les morts inutiles. Une réflexion cruelle est la punition de ces hommes ; et tout le drame est l'exploration d'une souffrance tellement poussée qu'elle peut le rendre pénible même au lecteur. Les scènes de « Lear » sont des plus dures qu'on ait jamais tentées ; elles suivent impitoyablement une agonie dont tous les instants sont des paroxysmes.

Shakespeare développa ainsi dans un sens propre à son génie, et avec une plénitude que lui seul pouvait atteindre, la formule de la tragédie de caractères ; mais d'autres, sans se préoccuper de ces expériences dont la postérité proclamerait la définitive et excellente réussite, poursuivaient leur œuvre parallèlement, et réalisaient suivant leurs moyens l'idéal du caractère tragique. Des pièces comme le *Malcontent* de Marston <sup>2</sup>, le *Vengeur* et l'*Athée* de Tourneur <sup>3</sup>, semblent dériver de Marlowe, avec une forte pente vers l'atroce, tel que Kyd l'avait déjà si copieusement traité. Le titre même de ces drames assure qu'ils sont conçus pour mettre dans la plus forte lumière un

---

1. Ainsi Faust, par la sorcellerie, tente de bouleverser les lois naturelles.

Tragédies de Marlowe :

*Tamburlaine the Great*, Part the First, Part the Second, éd. 1590.

*The Tragical History of Doctor Faustus*, éd. 1604.

*The Jew of Malta*, éd. 1633.

2. Marston, 1575-1634, *The Malcontent*, éd. 1604.

3. Tourneur, 1575-1626, *The Atheist's Tragedy, or, the Honest Man's Revenge*, éd. 1611 ; *The Revenger's Tragedy*, éd. 1607.

homme — qui, pour être plus impressionnant, est fabriqué aussi satanique que possible.

A peu près pendant le même temps, la tragédie de mœurs se développait et donnait quelques-unes des œuvres qui, dans les productions élizabéthaines, auront peut-être la gloire la plus durable. Elle n'abordait pas ces étranges et grands problèmes sur lesquels Shakespeare, pendant quelques années, concentra toute son intelligence ; mais elle peignait avec un coloris ineffaçable une société où la force et la liberté des passions créaient à chaque instant des situations curieuses. Heywood, Webster, Middleton, se sont assuré l'immortalité, au moins auprès des lettrés, par des pièces dont il importe de faire ressortir toute l'indépendance à l'égard de la manière shakespearienne.

De Heywood <sup>1</sup>, *A Woman Killed with Kindness* retrace un cas de la question toujours actuelle de l'adultère. Un mari est outragé par un gentilhomme peu fortuné qu'il recueille chez lui ; il pardonne à sa femme, l'exile à quelques lieues — et elle meurt là, malgré la bonté de son époux : le titre dit, de cette bonté même. C'est une véritable réclusion à laquelle elle est condamnée : elle n'aura même pas le droit de donner de ses nouvelles, ni à son mari, ni à ses enfants. Mais la clémence de Frankford devait paraître extrême en un temps où l'infidélité conjugale était punie d'exécution sommaire <sup>2</sup>. Nul, dans ce drame, n'est l'objet d'une analyse approfondie. La femme tombe très banalement ; l'amant est un vulgaire séducteur ; le mari ne nous expose pas les détours et les ressorts de son âme miséricordieuse ; le débat qui se déroule en lui et aboutit à un verdict d'indulgence se passe « dans son cabinet » (« in my study », IV, VI). Malgré la résolution qu'il a prise, les deux époux se revoient au dénouement, où la femme meurt ; ils échangent des paroles tristes et simples — et tendres. La bonté et l'imperfection de ces êtres moyens sont décrits avec une franchise exempte de toute prétention psychologique.

Si cette pièce répond bien à l'appellation de Théâtre Bourgeois, celles que nous allons voir à présent, et où nous voyons une affinité avec celle-ci, ont des personnages plus relevés. Par cela même, conformément à l'observation faite quelques pages plus haut, nous devons attendre d'eux plus de relief, une énergie plus anarchique que des modestes bourgeois dont les infortunes viennent de nous attendrir. Les héros de Webster, de Middleton, dans les

---

1. Heywood, mort en 1650.

*A Woman Killed with Kindness*, éd. 1607. Une adaptation française de cette pièce, par M. Jacques Copeau, a été donnée, le 27 octobre 1913, au théâtre du Vieux-Colombier, sous le titre de *Une femme tuée par la douceur*.

2. Sans suites légales ; de notre temps, malgré tout, le droit au meurtre conjugal n'est pas pleinement établi.



malheurs où ils périssent, réagissent souvent avec une violence superbe, et semblent donc appartenir à la même lignée que ceux de Marlowe et de Shakespeare ; je crois cependant que nous comprendrons mieux les drames où s'accomplit leur destinée, si nous les rattachons à la tragédie de milieu. Deux plantes peuvent paraître aussi différentes que possible ; cependant il y a parfois un intérêt scientifique à les ranger dans la même classe et à étudier en elles deux le développement des mêmes fonctions. De même, si différente que soit Vittoria Corombona de la méchante épouse d'*Arden of Fevenbam*, ou de la pitoyable pécheresse de *A. Woman Killed...*, la critique ne peut que gagner à les placer toutes dans la même suite de phénomènes dramatiques. La tragédie de Marlowe n'aurait pas abouti à ces analyses poussées, sociologiques (si le mot n'est pas fâcheusement prétentieux), de grandes maisons ravagées par le vice. De la filiation de Marlowe, seul le protagoniste aurait pu résulter, mais privé de tout ce qui l'entoure, et qui, par la loi des harmonies, fait ressortir sa valeur. Le drame domestique anglais — anglais par sa fable, né d'événements autochtones — adopte la couleur italienne, emprunte, aux sources exotiques qui sont de mode, le charme de la distance, le prestige de l'immoralité célèbre des petites cours péninsulaires, les noms plus sonores, le prétexte de mises en scène pittoresques <sup>1</sup>, il admet d'autre part, si l'on veut, et autant qu'on le voudra, l'exaltation de cette « vertu » personnelle, dont Marlowe avait enivré le monde du théâtre ; mais, sous tous ces enrichissements, c'est la même veine qui se perpétue dans la tragédie de mœurs.

Des deux grands drames de Webster <sup>2</sup>, l'un est l'aventure d'une femme mariée qui mène, lucrativement, la vie galante ; l'autre, celle d'une duchesse qui épouse son majordome, et encourt par cette mésalliance la haine ingénieuse et féroce de ses frères. L'un et l'autre de ces drames sont des études de familles. *The White Devil* montre deux foyers perdus par la corruption profonde qui ligue toutes les énergies du côté du vice, et ne laisse aux âmes pures que le droit de succomber à d'étranges assassinats. Un duc luxurieux a pour maîtresse une femme mariée qui ne lui cède que par orgueil et par intérêt ; le frère de cette femme organise le scandale : c'est le seul moyen d'existence qu'il juge à sa portée. L'épouse du duc, sainte personne, meurt empoisonnée ; et on se débarrasse assez bizarrement de l'époux de la maîtresse ducal — un pleutre <sup>3</sup>. Notre impression, devant ce tableau, n'est pas surtout que nous voyons des personnages artistement méchants, aux cœurs complexes et

---

1. En particulier, voir ce qui se rapporte à l'élection papale dans *The White Devil*.

2. Webster, 1580-1625.

*The White Devil, or Vittoria Corombona*, éd. 1612.

*The Duchess of Malfi*, éd. 1623.

3. Acte II, scène III. On le jette à terre et lui tord le cou pendant qu'il fait de la voltige sur un cheval de bois.



curieux : c'est surtout que nous sommes en présence d'un triste monde, d'un milieu perdu où la vertu — comme celle de la duchesse — n'appartient qu'aux simples et aux médiocres. La *Duchesse de Malfi* est encore peut-être plus typiquement le drame de la famille : l'intérêt de la caste, armé de tous les moyens que peut suggérer une résolution implacable, se concentre pour accabler une femme qui a osé satisfaire une inclination personnelle : c'est un de ces sujets qu'aime le théâtre moderne. Là encore, l'héroïne ne fait point l'objet d'une étude très creusée, elle est surtout touchante par l'horreur des tortures qu'on lui inflige : on lui présente les cadavres de ses enfants et de son mari <sup>1</sup> ; — elle est écrasée par son milieu, et c'est ce milieu qui est l'élément principal du drame.

De Middleton, le très fameux *Changeling* <sup>2</sup> est une tragédie toute fondée sur la coutume des mariages imposés à leurs enfants par les pères. Vermandero veut que sa fille épouse Piracquo ; elle aime Alsemero. Elle fait assassiner Piracquo par De Flores, dont elle est l'idole, et pour qui elle a une instinctive répugnance. Le meurtre commis, rien ne s'oppose plus au mariage d'Alsemero et de Béatrice ; mais De Flores exige d'être payé, par le don d'elle-même, de la liberté qu'il a conquise pour la jeune fille. Le complot se découvre ; dans son désespoir, De Flores frappe Béatrice à mort et se tue. Tout l'intérêt d'un drame qui serait très ramassé si une intrigue secondaire n'en encombrait la marche, est dans l'horreur des situations qui résultent l'une de l'autre avec une lamentable rigueur. Béatrice accumule les crimes et les hontes, presque inconsciemment : c'est la femme affolée d'être captive aux mains d'un homme non aimé, et qui souscrit, sans y penser, pour sa liberté, une dette qu'elle ne pourra payer que par des ruines infinies.

Telles étaient les principales expériences qui avaient été faites ou continuaient à se faire dans la tragédie lorsque Beaumont et Fletcher, et, un peu après eux, Massinger, vinrent à leur tour occuper la scène. D'un côté un drame qui scrute surtout l'âme individuelle, et que porte à sa plus haute expression à la fois poétique et philosophique l'analyse de Shakespeare ; d'autre part, un théâtre plutôt domestique, presque banal pourrait-on dire, en ses données, mais dont l'art de quelques dramaturges sut tirer des situations d'une intensité que les plus savants exploiters de la sensibilité publique ne dépassèrent peut-être jamais. Comprenons que cette distinction ne

---

1. Acte IV, scène I. Nous apprenons à la scène suivante que les cadavres n'étaient que des figures de cire.

2. Middleton, 1575-1634.

*The Changeling*, joué en 1624, éd. 1653, comme étant de Middleton et de Rowley [1585-1642]. Le titre (*l'Homme changé en idiot*) ne s'applique qu'à une intrigue secondaire [acte I, scène II. — Acte III, scène III. — Acte IV, scène III. — Et un peu acte V, scène III]. A la fin de la pièce, se trouve un essai de justification générale du titre, comme s'appliquant à l'ensemble de l'œuvre : tout est « changé » par le cours des événements.

sert qu'à faire reconnaître la tendance essentielle des œuvres, qu'elle n'a surtout aucune valeur négative, c'est-à-dire qu'elle ne dénie en principe aucune qualité à l'une ou à l'autre des catégories qu'elle établit, et alors elle nous guidera sans nous égarer. Beaumont et Fletcher, dans leurs tragédies qui ne sont pas historiques, se rattacheront au genre domestique. Dans *The Maid's Tragedy* (1811) une maîtresse royale, que son amant trouve avantageux de marier à un honnête gentilhomme — qui ignore à quelle combinaison il sert — se révolte enfin contre la honte où on veut l'enfoncer et tue le souverain. — *Cupid's Revenge*, *The Double Marriage*, *The Lovers' Progress*, ont été retouchés par Massinger et sont examinés en détail dans l'étude sur la collaboration.

Massinger lui-même a plutôt suivi la voie de Marlowe et de Shakespeare. Il n'a ni l'emphase générale du premier, ni la pénétration du second ; mais ce qu'il veut représenter, ce sont des caractères, qu'il étudie à la lumière d'une psychologie systématique et d'une morale solidement organisée. Nous aurons à exposer longuement l'ensemble et les différentes parties de ces doctrines, qui, répandues dans tout son théâtre, se retrouvent pleinement dans ses deux tragédies non historiques, *The Duke of Milan* et *The Unnatural Combat* : analyses de deux perversions extrêmes de l'âme, jalousie malade et passion incestueuse. Lorsque Massinger aime un de ses héros — si l'on préfère, lorsqu'il crée un modèle à sa préférence — il le doue d'une volonté inflexible au service d'une droite raison : c'est l'énergie de Marlowe tempérée par des principes. Quand il crayonne une figure mauvaise ou faible, il insiste sur les vices de raison ou de volonté qui l'entraînent à sa perte.

D'après cette liberté de choix dont usaient les auteurs, il apparaît que la curiosité du public était également prête à se diriger vers la tragédie de mœurs et la tragédie de caractères ; elle ne demandait que de l'action ; elle en demandait peut-être de plus en plus, et de plus en plus piquante. Or il était difficile de dépasser beaucoup, en sensationnel, les premiers essais de drame, puisque du premier coup on était allé aux effets les plus violents ; le goût pour les péripéties corsées ne se relâche point, mais il semble qu'on veuille relever des épisodes toujours singuliers d'un goût de réalité, qui donne un frisson nouveau. A notre point de vue moderne, Tamerlan et le Juif de Malte sont assez des personnages de fable ; Macbeth et Hamlet sont, sur une échelle magnifique, des consciences pareilles à quelques-uns d'entre nous ; une Béatrice Joanna <sup>1</sup>, une Vittoria Corombona, nous passionnent sans nous étonner ; de même un Duc de Milan, un Malefort <sup>2</sup>. Toutes proportions gardées, est-ce que ces différences ne devaient pas être sensibles aux specta-

---

1. *Changeling*.

2. *Unnatural combat*.

teurs mêmes de l'âge élizabéthain? De la déclamation primitive, on les avait amenés peu à peu à l'étude serrée des monstruosité humaines et des maladies sociales. L'important est que cela ne s'était point fait par réaction esthétique : chose singulière, c'est pour trouver de l'inédit qu'on cherche du simple ; autre étrangeté, cette simplicité s'allie avec une complication toujours très poussée de l'intrigue elle-même, chargée, dans son mécanisme, de trahisres et de combinaisons.

Nous ne reconnaitrons donc un progrès vers des données et une manière plus rapprochés de la réalité que pour assurer que lui aussi résulte de cette expérimentation qui créa les genres et en détermina le développement. Ce ne sont pas des sorts plus moyens que l'on s'est efforcé de représenter, ni des circonstances plus familières ; car l'appétit mélodramatique n'a pas eu le temps de se blaser, dans les quelque soixante années que dura le théâtre élizabéthain ; c'était comme une base plus solide que l'on donnait à ces faits sensationnels, en imaginant, à leur origine, des passions qui, si dénaturées qu'elles puissent devenir, nous sont proches et intelligibles. Aujourd'hui même, où le théâtre d'aventures jouit d'une faveur si grande, à la fois auprès des foules et de ceux-mêmes qui tiennent encore à se dire lettrés, ces derniers aiment du moins à revendiquer l'élégance de leur plaisir en prétendant que les auteurs qui y pourvoient ont, avec le génie de l'extraordinaire, le souci de la vraisemblance, et qu'ils joignent les deux par une complication raffinée, mais possible <sup>1</sup>. En somme, ils éprouvent un amusement tout pareil à celui du vulgaire, qu'ils méprisent ; ils sont seulement plus difficiles, et font intervenir leur intellect là où il n'a peut-être que faire. La délicatesse des élizabéthains s'exerçait sur un sujet plus beau ; ils ont fini par vouloir que les plus grandes horreurs fussent le résultat, non de caprices autocratiques — c'est bien le cas chez Marlowe — mais de passions qui tombassent sous le sens. A cette idée, nous devons des chefs-d'œuvre.

Il est significatif que la Restauration, en matière de tragédie, revint comme de trois quarts de siècle en arrière. La tension perpétuelle du style et des caractères, la rodomontade pure, sont proverbiales dans les œuvres tragiques de ce temps, même lorsqu'elles appartiennent à des hommes qui avaient de l'esprit ou de la puissance en d'autres sujets <sup>2</sup>. Les tragédies de l'âge précédent n'étaient plus tolérées que si leurs franches couleurs étaient poussées par quelque innovateur jusqu'à égaler la surcharge qu'appréciait le goût du jour. Une société qui, sur bien des points, était sceptique et dégoutée, acceptait des outrances qui eussent paru ridicules même à la date la plus primitive du drame élizabéthain.

---

1. Ainsi les lecteurs d'*Arsène Lupin* et autres livres de la même série, soutiennent qu'ils lisent une littérature très supérieure aux feuilletons policiers plus courants.

2. V. les tragédies de Dryden, Congreve, Otway, Lee, Settle, Southerne, Rowe.



La comédie de Lyly, celle des débuts de Shakespeare, était surtout affaire d'esprit ; c'est un délassement fin et joli qu'une époque plus agile à saisir les ingéniosités de logique et de verbe, était plus à même que nous de goûter naturellement. La comédie où l'intrigue, et non plus seulement les réparties, est agencée en vue des surprises, et nous mène dans un labyrinthe de plaisantes tromperies, est bien voisine de la première que nous avons définie ; le type par excellence en est *The Comedy of Errors* (vers 1590) ;— le titre même en est un programme.

Voilà les deux espèces de comédies que l'on peut appeler purement amusantes ; elles peuvent se développer en comportant des études de caractères très remarquables, mais aucun sentiment non-comique n'émane d'elles vers le spectateur. *The Merry Wives of Windsor* (vers 1597), *The Taming of the Shrew* (entre 1595 et 1600) seront des intrigues excellentes, parfaitement joyeuses, et en même temps pleines de raisons des plus justes. *Twelfth Night* (vers 1600), avec une égale gaieté de conception, a aussi cette élégance recherchée qui nous ramène un peu à *Love's Labour's Lost* (vers 1590).

Shakespeare fit germer la comédie vers d'autres réalisations. Déjà avec *The Two Gentlemen of Verona* (1590), nous avons un léger parfum de romanesque : des jeunes gens prisonniers de brigands ; un jeune homme qui en devient le chef ; une jeune fille qu'ils enlèvent, et d'autres prises <sup>1</sup>. En 1599, *Much Ado about Nothing* touche au tragique : d'une fausse accusation, Hero pense mourir <sup>2</sup>. Cette tendance à introduire des incidents émouvants dans la trame comique n'est pas un exemple du mélange libre auquel croyaient les romantiques : c'est l'indication d'un genre nouveau qui va se constituer, la tragi-comédie, qui se dessine peu à peu avec *The Merchant of Venice* (1595), et de plus en plus dans *All's Well* (1597), *As you like it* (1599), *Measure for Measure* (1604) et *The Winter's Tale* (1611).

Shakespeare fait encore la comédie féerique, *A Midsummer Night's Dream* (1595), *The Tempest* (1611), sont des fantaisies parce que les événements y sont fantastiques ; dans un sens plus recherché, parce que ce sont des philosophies poétiques de notre existence : nos passions y apparaissent comme le jeu de génies minuscules ; nos crimes y sont anéantis par la bonté toute puissante d'un magicien ; l'idéalisme semble y dissoudre toute réalité.

Pendant que Shakespeare sublimait ainsi la comédie, des tendances tout opposées se développaient, et aboutissaient elles aussi à des résultats excellents. Les auteurs s'aperçurent qu'ils avaient devant leurs yeux, à leur

---

1. Acte IV, scène I ; acte V, scènes III et IV. Le romanesque et le sentimental se trouvent, en quantité importante, dans *Twelfth Night*, mentionné quelques lignes plus haut : naufrage, frère et sœur séparés, etc.

2. Acte IV, scène I.

portée, une excellente matière comique, la vie de Londres, grouillante et bigarrée. Cette peinture locale <sup>1</sup> se manifeste en deux écoles de manière assez distincte : Dekker <sup>2</sup>, Middleton, ont un pinceau clair et gai, dont la précision est trop légère pour être jamais désagréablement réaliste ; ils sympathisaient avec leurs personnages, et cette sympathie va assez loin pour déterminer une sentimentalité de plaisante allure, qui se réjouit de découvrir le bon cœur des petites gens — la tendresse et la fierté qui animent une pauvre fille décriée, et que chacun se croit permis d'aborder avec une galanterie brutale. « *Le jour de fête des Cordonniers, la Gueularde, une Pucelle dans Cheapside* <sup>3</sup>, ces titres promettent des scènes citadines pittoresques et relevées ; ce qu'ils n'annoncent pas, et ce qu'on trouve dans les œuvres mêmes, c'est un parti-pris de célébrer des vertus que l'hypocrisie — l'ennemi que combattit Dickens, et qui devait déjà sévir en pleine renaissance — dénie par principe à ceux d'humble fortune ou de profession irrégulière.

A côté de ce réalisme gentil et cordial, celui de Jonson, appliqué à la même matière, apparaît redoutable. Il l'est, d'abord, de tout ce qu'il a de systématique. Jonson, un peu comme Zola, est encombrant à force d'être consciencieux : dans tout ce qu'il peint, nous savons qu'il est parfaitement documenté ; il nous accable de tant de détail, et d'une vérité si criante, que nous croyons y être ; l'atmosphère locale nous étouffe. Il décrira une foire <sup>4</sup>, ou des demi-fous possédés par les modes de leur temps ; — c'est ce qu'il appelle des *Humeurs* <sup>5</sup>, et le mot lui-même prend chez lui une réalité obsédante. Il est tout à fait extérieur à ses personnages, chez qui il touche d'une main précise et cruelle de médecin le mal qui les mécanise, et a fait d'eux le jouet d'une manie. Mais une verve vraiment drôle, et un langage d'une richesse presque rabelaisienne, font que ces tableaux, loin d'être froids et mornes, retiennent, dans leur objectivité, avec encore plus de force peut-être, que les peintures plus spontanées de Dekker ou de Middleton.

---

1. Il n'est naturellement pas question de méconnaître le réalisme populaire de Shakespeare (V. Dogberry et Verges, dans *Much Ada* ; les scènes de Falstaff, dans *Henry IV* et *Merry Wives*). Il ne s'agit ici que de déterminer les principales originalités de chaque auteur.

2. Dekker, 1570-1641. *The Shoemakers' Holiday, or a pleasant comedy of the gentle Craft*, éd. 1600 ; *The Roaring Girl*, éd. 1611 (en collaboration avec Middleton) ; *The Honest Whore* (en deux parties, éd. 1604 et 1630), par Dekker et Middleton, est une véritable tragi-comédie. C'est la *Dame aux Camélias* des élizabéthains, avec une manière qui la met aux antipodes de l'œuvre de Dumas.

3. *A Chaste Maid in Cheapside*, éd. 1630 (par Middleton).

4. *Bartholomew Fair*, éd. 1601 ; *Every Man in his Humour*, éd. 1601. Les prologues et « inductions » de ces pièces sont à lire pour la théorie de la comédie réaliste telle que la conçoit Jonson et telle qu'il l'oppose à la comédie de ses rivaux.

5. *The Alchemist*, éd. 1612.

Enfin, le génie constructif et généralisateur de Jonson ne se tint pas à cette comédie locale où il avait pourtant excellé ; il atteignit la pleine mesure de sa puissance dans une comédie qu'on peut dire abstraite, puisqu'elle retrace les vices humains dans leur essence, et en dehors de ces conditions accidentelles qui font tout le sujet d'œuvres telles que *Bartholomew Fair* ou *Every Man...* La manière, implacable et précise jusqu'à paraître outrée, est toujours la même ; l'effet est plus dur que jamais, quand c'est l'homme même, et non quelques types londoniens, qui tombe sous la satire du maître <sup>1</sup>.

De ces riches semences, jetées par les premiers élizabéthains, quelle moisson sortira dans le dernier âge du drame ? — La comédie amusante allait trouver en Fletcher un artiste incomparable. On ne peut, en lisant ses inventions, s'empêcher de louer la nature qui forma un talent si heureusement composé pour le rire. Ses intrigues sont d'un enchevêtrement exquis ; ses personnages se jouent de tout et de tous, se déguisent, et semblent trouver toujours et plus dupes et plus malins qu'eux-mêmes ; le dialogue est pétillant de gaieté. Le mouvement triomphe ; certaines pièces devaient être fort bruyantes ; *The Women's prize*, où le beau sexe se barricade contre les hommes, ne devait le céder en rien à ces bousculades endiablées qui réjouissent à coup sûr le public contemporain. La sympathie, dans ces folles équipées, va au plus déluré — un jeune homme qui fait ses farces, une fille qui s'est toquée d'un beau garçon et lui court après jusqu'à ce qu'il l'aime. Le scabreux, le risqué, moyens de réussite assurée lorsque le public n'a pas un parti-pris de pruderie, sont de moins en moins évités ; la liberté, qui n'existe guère, à l'époque de Shakespeare, que dans les propos, pénètre dans les situations et dans les caractères. C'est, d'abord, très ouvertement, le plaisir, et un plaisir peu idéalisé, qui attire les jeunes et fringants héros de ces pièces ; c'est ensuite à des scènes que les Anglais modernes qualifieraient d'« indélicates » que sont constamment mêlés les personnages même les plus honnêtes. Les femmes, chez Fletcher, côtoient toujours leur perte, et y tombent assez souvent. Or cette moralité relâchée, qui s'impose de plus en plus aux auteurs, les plus sérieux, ne se borne pas à la comédie ; il devient nécessaire d'introduire, partout, des dames libidineuses et de complaisants messieurs. Cette fâcheuse transformation est l'une des plus nettes que subit le drame anglais ; elle contribuera à le condamner définitivement devant ceux qui voyaient déjà le théâtre d'un œil malveillant.

Responsable en grande partie de l'immoralité au théâtre, Fletcher le fut aussi de l'extension du romanesque. Nous avons vu que la comédie de Shakespeare, même dans des exemples d'une date assez ancienne, révélait un souci de mêler à l'intrigue joyeuse des aventures émouvantes ; que ses der-

---

1. *Volpone, or the Fox*, éd. 1607.



nières comédies semblent entraîner les personnages vers un sort funeste, jusqu'à ce qu'un revirement inattendu permette une conclusion heureuse. La tragi-comédie, dénomination qui n'est pas employée par les éditeurs de Shakespeare, s'organise définitivement avec Fletcher ; et la tragi-comédie n'est que le signe le plus éclatant de l'intronisation du romanesque au théâtre. Dans la tragi-comédie ainsi fixée, l'élément comique n'a pas de part plus attitrée que dans la comédie pure : il est réduit à un rôle épisodique. L'intérêt porte sur les odysées — souvent extravagantes — de quelques héros. Nous assistons à une dépravation de ce goût si vif que le public élizabéthain montre pour le drame à incidents. Des situations cruelles, des vilenies recherchées, suffisaient à irriter les nerfs des spectateurs du xvi<sup>e</sup> siècle ; il semble que ceux du xvii<sup>e</sup> siècle veulent, non seulement de l'extraordinaire, mais de l'invraisemblable. La résurrection d'un assassiné, voilà qui secouera ces difficiles ; cette surprise-là est le modèle des chocs qu'ils veulent éprouver. Nous avons assez de pareils jeux à analyser, dans la série des drames qui ressortissent à notre étude, pour que l'on sache pleinement ce que peut être le mécanisme de la tragi-comédie fletcherienne.

Ainsi, pendant que le destin de la tragédie la portait — comme nous l'a montré son histoire — à s'établir sur des bases plus humaines, la tragi-comédie, issue assez singulièrement de la comédie, pousse à l'extrême la complexité mélodramatique. Le romanesque n'était pas seulement dans l'intrigue ; il pénétrait les sentiments. L'amour, qui avait sa place légitime dans le drame antérieur, est maintenant tellement reconnu comme le moteur unique et absolu des cœurs, qu'il en devient absurde et incompréhensible. Les auteurs renoncent à l'analyser : ils l'acceptent comme un fait en soi. Nous apprenons que A aime B, puis ne l'aime plus, puis aime C à la folie ; mais comment, pourquoi ? insoluble mystère. On admet que l'amour explique toutes les incohérences d'humeur et de conduite ; on nous insinue, à force de nous bercer de ces molles histoires, qu'il les justifie ; mais lui-même, on ne l'explique pas, et c'est ce qui nous intéresserait. Cette reconnaissance de l'amour comme un fait absolu et transcendant, n'est-elle pas dans toute la littérature de feuilleton ? A l'antique mythologie du dieu Amour, cette idée substitue une conception tout aussi peu positive.

Ce que Fletcher apporta de nouveau à la comédie est donc de nature assez diverse. La meilleure part de ses innovations tenait à ce que son talent avait de plus personnel : son entrain et son esprit ne pouvaient se réduire en recettes, ni s'imiter ; c'est plutôt par les côtés contestables de son art qu'il a pu, ici, faire école. Massinger, dont la production comique se limite à quatre œuvres, se montre tributaire de Fletcher dans l'une d'elles, *The Guardian*, où tout ce qui est procédé est utilisé : romanesque de l'intrigue, indécence des données — le tout couronné d'une conclusion à prétentions morales.

*A New Way* et *The City Madam* relèvent de Jonson : ce sont des satires d'une grande vigueur, et de plus la dernière de ces deux pièces se rattache à la peinture locale de la vie de Londres — avec beaucoup moins de vie que les exemples que nous avons pu citer. Quant au *Grand duc de Florence*, il est beaucoup plus indépendant de ces influences prochaines, parce que c'est simplement une intrigue agréable et légère, répondant à la première idée de la comédie.

La tragi-comédie, émancipée par Fletcher, est accueillie par Massinger, qui fait de ce genre faux une matière capable d'exprimer une pensée forte et cohérente. Nous aurons à suivre les différents degrés de cette transformation, et dans certaines tragi-comédies de Massinger nous aurons à puiser les plus typiques renseignements sur l'esprit du poète. Le changement de destination d'une sorte de pièce réservée en principe à l'exercice de la pire ingéniosité est un des phénomènes curieux de ce morceau d'histoire littéraire.

Il a été observé que la tragédie de la Restauration ne prenait pas la suite de la tragédie élizabéthaine, au point où elle avait été portée vers l'époque de la fermeture des théâtres. La comédie d'après 1660 est, jusqu'à un certain point, l'élaboration de certaines formules qui avaient été poussées assez loin, vingt ans auparavant. Le cynisme d'Etheredge et de Wycherley avait ses antécédents ; ce qui fut nouveau, ce fut de voir la scène occupée si exclusivement par des inconvenances, qui, en somme, n'avaient jamais été une préoccupation unique même des plus libres des élizabéthains. L'illusion même de l'amour romanesque est écartée ; on ne tolère plus de voiles, et ce qui se montre est brutalement laid.

En énumérant, jusqu'à Massinger, les différentes étapes du drame, nous avons prononcé tous les noms les plus distingués qui y contribuèrent à l'époque élizabéthaine — sauf deux, qui ont été écartés à dessein : Ford et Shirley. Ces deux auteurs sont trop directement contemporains de celui qui est notre sujet particulier, pour qu'on en puisse parler comme ayant eu une influence sur lui, comme ayant, au même titre que ses devanciers, élaboré les genres qu'il traita. Shirley <sup>1</sup>, plus jeune d'une douzaine d'années que Massinger, produisit à partir de 1625 ; arrivé tard à la vie dramatique, il eut le privilège de survivre à la Révolution et assista aux premières années de la monarchie rétablie ; il ne mourut qu'en 1666. Le dernier des élizabéthains, il en est aussi le plus pâle ; ce qu'on lira de lui avec le plus d'intérêt, ce sont

---

1. Shirley, 1596-1666. Comédies :

<i>The Witty Fair One</i> . . . . .	Ed. 1633, joué en 1628
<i>Hyde Park</i> . . . . .	Ed. 1637, joué en 1632
<i>The Lady of Pleasure</i> . . . . .	Ed. 1637, joué en 1635

quelques comédies qui ne sont pas déplaisantes. — Ford <sup>1</sup> est un génie plus imposant. Il commença à écrire à peu près en même temps que Massinger, vers 1613. Il approfondit la tragédie de mœurs et enfonça jusqu'aux plus cruelles maladies de notre cœur ; il a écrit, d'une plume qu'on doit oser dire chaste, l'histoire de l'inceste d'un frère et d'une sœur ; nul n'a mieux représenté l'asservissement du cœur à une passion fatale.

#### IV. — LE THÉÂTRE INDUSTRIEL

Nous avons situé, comme géographiquement, le drame de Massinger, parmi les courants littéraires qui y aboutissent, et cela nous permettrait assurément d'aborder ses œuvres et d'y reconnaître, avec le legs du passé, l'originalité de l'auteur. Mais Massinger vient à une époque où un autre ordre d'idées s'impose à celui qui veut faire l'étude d'un dramaturge ; avec une nécessité toute spéciale quand il s'agit, précisément, de Massinger. Ce ne sont pas seulement les conditions littéraires du drame qui ont évolué, mais les conditions économiques ; le rapport de l'auteur à son œuvre est devenu, à certains égards, autre chose que la simple relation de créateur à création : à force d'être pratiquée, la vocation de poète dramatique a tendu à devenir un métier ; le fait qui nous frappe au moment où Shakespeare se retire et où Fletcher commence à être acclamé, c'est une industrialisation du théâtre.

Cet aspect nouveau du travail dramatique se réalisa, d'abord, d'une façon qu'on peut appeler individuelle. chaque auteur, non content de recueillir, de ses prédécesseurs, une tradition générale, leur emprunte de plus en plus les détails de sa technique dramatique ou verbale ; et aussi, comme pour faciliter son travail, il se cantonne dans une manière qui permet trop facilement de le reconnaître. Cette imitation des autres et de soi-même prend avec Fletcher une importance presque officielle. Notre étude du langage de Massinger <sup>2</sup> nous montre avec quelle insistance certaines expressions se répètent, comme si elles étaient des moyens dont les auteurs savaient pouvoir user à coup sûr en vue d'un effet donné. L'examen de la versification manifeste que l'on peut reconnaître l'attribution d'une pièce à la facture métrique. L'analyse des intrigues et des genres découvre les patrons sur lesquels maintes et maintes fois les drames ont été construits. La connaissance de la technique

---

1. Ford, né en 1586, date de la mort inconnue.

*The Lover's Melancholy*. . . . . Ed. 1629

*'Tis Pity she's a Whore*. . . . . Ed. 1633

*The Broken Heart*. . . . . Ed. 1633

*Love's Sacrifice*. . . . . Ed. 1633

*Perkin Warbeck* a déjà été mentionné à propos du drame historique.

2. V. l'Etude sur la collaboration.



est indispensable quand on parle d'écrivains chez qui la technique supplée assez souvent à l'inspiration.

Le public ordinaire ne s'aperçoit guère qu'on lui sert des productions où l'habileté a eu plus de part que la conscience. Aujourd'hui même, quelle fastidieuse monotonie règne dans les pièces, non pas populaires, mais celles qui sont offertes à des spectateurs qui passent en Europe pour spirituels, ceux du boulevard ! « Et il n'y a que les noms des personnages qui changent », disait un voyageur bien avisé. Et pourtant chaque titre nouveau est salué par la curiosité et l'admiration, et les critiques s'ingénient à composer des éloges originaux pour une œuvre qu'ils ont déjà exaltée sous une autre appellation. En réalité une manière qui a une fois réussi détermine chez le public le désir d'être diverti d'une façon analogue ; et une légère modification de l'apprêt suffit pour lui faire croire qu'il ne voit pas la même pièce, — quand au fond c'est bien la même qu'il a envie de voir, et qu'il voit. Fletcher eut l'intuition d'exploiter à fond ces engouements dramatiques ; il avait l'art de relever de juste assez d'inédit des thèmes familiers, pour qu'on le comprît aisément et l'admirât avec ardeur. Massinger suivit son exemple, avec moins de succès, mais aussi avec moins de parti-pris.

Plus remarquable encore est l'organisation du travail collectif. Ce qu'on pourrait nommer la collaboration posthume exista d'abord : des pièces anciennes étaient soumises au remaniement de jeunes auteurs ; c'est cette tâche que Shakespeare eut à ses débuts. Mais la collaboration effective et contemporaine fut une habitude prise de bonne heure. Dès les dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle, Dekker commence à associer son nom avec d'autres dramaturges. Il collabora avec ses égaux : Webster, Middleton, Ford ; avec d'autres moins célèbres : Chettle, Day, Rowley. Rowley travaille avec Middleton<sup>1</sup>.

De beaucoup le plus fameux exemple de collaboration est consacré par les noms inséparables de Beaumont et Fletcher. Cette amitié littéraire fut assez étroite pour qu'on ne songeât pas, même du vivant des deux maîtres, à diviser leurs créations respectives ; il fallait que quelques curieux s'étonnasent de cette confusion respectueuse<sup>2</sup> ; ils furent imprimés en un même et beau volume ; et, malgré les indices très visibles qui différenciaient leurs

---

1. Dekker et Webster : *Westward Ho*, *Northward Ho*, *Sir Thomas Wyatt*.

Dekker et Ford, *The Sun's Darling*.

Dekker et Middleton, *The Roaring Girl*.

Dekker et Chettle, *Robert II King of Scots*, *Patient Grissil*.

Dekker et Day, *The Spanish Moor's Tragedy*.

Ford, Dekker et Rowley, *The Witch of Edmonton*.

Middleton et Rowley, *The Changeling*, *A Fair Quarrel*.

2. V. sur ce point : Chapitre Biographie [Collaboration], et le chapitre de la Vérification dans l'Etude sur la Collaboration.

parts, ce n'est qu'assez récemment qu'on a entrepris de discerner Beaumont et Fletcher.

Or ce fait particulièrement éclatant de la collaboration de Beaumont et Fletcher n'est que l'un d'un groupe de phénomènes qui tous se rattachent à Fletcher. Le volume qu'on appelle, et appellera longtemps encore, *Beaumont et Fletcher*, contient des passages très importants qui ne sont ni de Beaumont, ni de Fletcher, et que, d'après d'autres critiques, nous devons attribuer à Massinger, à Rowley, à Field, à Daborne ; le titre le plus juste du volume serait *Fletcher et son école*, c'est-à-dire que nous y reconnaissons, à la fois, beaucoup de mains différentes, et une direction centrale.

Une telle collaboration n'avait pas pour cause une affinité de talent, une communauté de but entre les participants, mais le désir de fournir dans un bref délai aux besoins des théâtres et du public. Elle ne fut rendue possible que par le succès personnel de Fletcher, qui assura d'abord un accueil favorable à tout ce qui portait sa marque, et installa au théâtre un drame qui se recommandait plutôt par l'intérêt des scènes et du détail que par l'ordonnance de l'ensemble, et ainsi pouvait sans inconvénient être livré à plusieurs praticiens, pourvu qu'ils fussent pénétrés de l'esprit de l'atelier.

Notre tâche se décompose ainsi assez nettement. L'étude de Massinger est en premier lieu, à un très haut degré, une étude d'influences ; mais il ne vaudrait pas la peine que l'on s'arrêtât à lui, s'il n'eût aspiré aussi à être lui-même. Après l'examen des déterminations extérieures, viendra celui de l'effort vers la personnalité.

Cette tâche a pu nous paraître un peu trop ample pour en faire, sans réductions fâcheuses, l'objet d'un seul et même volume ; elle comportait surtout des développements de caractères trop différents pour ne pas nuire à l'homogénéité d'un même ouvrage. Certaines recherches — celles qui touchent la versification, le vocabulaire, la répartition et la facture même des drames, — étaient si arides qu'elles auraient détonné dans une suite de chapitres surtout littéraires. Rejetant donc toutes ces questions spéciales dans un volume à part, je me suis contenté, dans celui-ci, d'en présenter les résultats ; nous aurons ainsi un point de départ sûr et stable à notre étude de la personnalité dramatique de notre poète.

## CHAPITRE II.

---

# BIOGRAPHIE

Les faits connus de la vie de Massinger sont rares ; de plus, beaucoup sont discutables. Sa condition sociale, sa fortune, ses croyances religieuses, ont été l'objet de débats. Certaines erreurs ont été éliminées ; mais, sur bien des points, la lumière est faible, et enfin nous manquons de documents pour des périodes considérables de son existence.

Je vais relater les faits certains et résumer les controverses qui se rattachent aux différentes époques.

*Naissance.* — Il naquit à Salisbury en 1583 <sup>1</sup>. Cependant Hartley Coleridge et Courthope veulent mettre son berceau à Wilton, ou près de Wilton.

Pourquoi cette préférence pour Wilton ? C'est que Wilton était la résidence provinciale des Pembroke ; ces derniers, nous le verrons, étaient les maîtres de Massinger le père, et les protecteurs de la famille. C'est, surtout, que Philip Sidney, apparenté à la maison, pouvait être présent au château lors de cette naissance, et que l'imagination des critiques se plaît à se représenter le poète tenant sur les fonts le dramaturge en langes, et lui donnant son nom de Philippe <sup>2</sup>.

*Famille* <sup>3</sup>. — Son père se nommait Arthur <sup>4</sup> ; il était au service de Henry Herbert, comte de Pembroke, mort en 1601, et du fils de celui-ci, William, le protecteur de Shakespeare.

---

1. Registre de Saint-Thomas, Salisbury : baptême de Philip Messenger, le 24 novembre 1583 [Hist. of Mod. Wiltshire, 1843]. — Cette simple indication a malheureusement échappé à trop de biographes de Massinger (V. par exemple, Phelan). De là de futilles hypothèses.

2. Hartley Coleridge : « Is it not possible that Sir Philip (Sidney) may have been his godfather?... »

3. A propos du nom même de Massinger, notons qu'un article de *Notes and Queries*, 22 juillet 1895, veut apparenter notre poète à la race des Chantemesse.

4. V. le registre cité (note 1) et la dédicace de *Bondman*. Langbaine, A. A. Wood et Davies l'appellent à tort « Philip ».



Tous s'accordent aujourd'hui à reconnaître la position très honorable qu'Arthur Massinger occupait auprès de ses maîtres. Cependant, une méprise a été jadis causée par l'expression « *Servant to the Earl of Pembroke* »<sup>1</sup>. On s'est figuré que le poète était d'origine servile. Ainsi M. Mézières — le plus autorisé des critiques français de Massinger — s'exprime en ces termes : « Fils d'un domestique du comte de Pembroke, élevé cependant à l'Université d'Oxford... Massinger se ressentit toute sa vie de la double éducation qu'il avait reçue, éducation de laquais auprès de son père, éducation littéraire à Oxford ».

Il suffit, d'abord, de lire les biographes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, pour se convaincre de la réalité. Langbaine appelle Arthur (il le nomme, par erreur, Philip), « un gentilhomme appartenant au comte de Montgomery »<sup>2</sup>. A. à Wood l'intitule : « serviteur appartenant à la famille de Pembroke »<sup>3</sup>. Davies joint et explique ces deux termes en disant : « C'était un serviteur appartenant à la famille de Pembroke, — un gentilhomme »<sup>4</sup>.

Arthur était certainement un personnage intelligent et distingué. Une lettre du 28 mars 1587, adressée par le comte de Pembroke à lord Burghley, demande pour lui la succession de l'emploi d'*Examiner* à la *Court of Marches* du pays de Galles<sup>5</sup>. Le même comte lui confie les détails d'une conspiration soupçonnée<sup>6</sup>. Il négocia un mariage entre le fils de Pembroke et la petite-fille de Burghley<sup>7</sup>. Il reçut des renseignements d'une nature secrète, que le comte ne voulut pas confier au papier<sup>8</sup>. Il fut chargé de répondre à une pétition faite en conseil privé contre le comte<sup>9</sup>. Il fut envoyé à la Cour, porteur de lettres pour la reine<sup>10</sup>.

---

1. Voir plus loin, sur cette expression.

2. Son to Philip Massinger, a gentleman belonging to the Earl of Montgomery. (En réalité le titre de Montgomery n'entra dans la famille des Pembroke qu'en 1605 et il fut donné à Philip, frère cadet de William et 4<sup>e</sup> comte de Pembroke).

3. Son of Philip Massinger, a servant belonging to the Pembrochian family.

4. Servant belonging to the Family of Pembroke — a Gentleman.

5. Cal. State Papers. La même collection, 20 avril 1587, *Rapport d'Arthur Massinger à Walsingham, sur un cas ressortissant à la « Court of Marches »*. Ce tribunal connaissait des affaires de dettes ou de dommages au-dessous de 50 livres. L'« Examiner » était greffier. (N. E. D.).

6. Lettre de Pembroke à Burghley, 11 août 1590 (Lansdowne Mss., 1590, n° 63, 74).

7. Cal. State Papers, 16 août 1597, 3 sept. 1597. —

8. Lansdowne MSS, n° 63, 77. Lettre du 11 sept. 1596.

9. Lansdowne Mss. n° 67, 8-9. (Le n° 9 est une note d'Arthur (1591), contre le pétitionnaire).

10. V. *Hist. Mod. Wilts.*, cité; *Sidney Papers*, II, 93. (Lettre de Rowland White : Arthur serait venu devant la reine excuser son maître de s'absenter le jour de saint Georges).

Siégea-t-il au Parlement? Dans la liste des membres <sup>1</sup>, figure un Arthur Massinger, représentant de Weymouth, en 1588-1589 ; du même bourg, en 1592-1593 ; de Shaftesbury, en 1601. Ces deux villes du Dorset, comté limitrophe du Wiltshire, sont, la première à quarante-cinq milles, l'autre à vingt milles de Salisbury ; elles pouvaient donc se trouver dans le rayon d'influence des Pembroke, et Arthur put devoir son élection à leur faveur. En tous cas, ce fut un parlementaire muet : aucun écho ne nous est parvenu de son éloquence, et il ne figure point dans les commissions <sup>2</sup>.

Il ne paraît point que ses fonctions, si délicates et si importantes, l'eussent enrichi ; son fils n'hérita sans doute d'aucune fortune. Nous verrons qu'il est difficile de déterminer si c'est Arthur qui subvint aux dépenses de son fils, lorsque ce dernier étudiait à Oxford <sup>3</sup>.

*Enfance.* — L'enfance de Philip se passa peut-être dans la famille de Pembroke ; il se peut qu'il ait été mêlé dès son premier âge à un monde brillant et cultivé. Ce n'est là encore qu'une hypothèse, sur laquelle il ne convient pas d'insister. Indiquons cependant que son instruction, forte et étendue, a pu commencer très tôt ; qu'il est même admissible que son goût pour le théâtre ait pris naissance à Wilton. En effet, il y avait une troupe d'acteurs qui portait le nom du comte de Pembroke <sup>4</sup>. Hartley Coleridge va jusqu'à supposer que, dans les représentations données au château, le jeune Massinger a joué son rôle <sup>5</sup>.

*Oxford.* — Nous sommes en tout cas certains qu'il étudia à Oxford. La façon dont il y passa son temps, ses moyens d'existence à l'université, la cause de son départ prématuré, sont toutes questions fort obscures.

A. à Wood raconte que Massinger fut inscrit à Saint-Alban's Hall <sup>6</sup> — un des collèges d'Oxford — à dix-sept ans, en 1601 ; que, malgré l'encouragement qu'il reçut du comte de Pembroke, il s'appliqua plus à la poésie et

---

1. *Members of Parliament*, part I, 1213-1702 (1878).

2. Voir le compte-rendu détaillé des séances, *The Journals of all the Parliaments during the Reign of Queen Elizabeth*, London, 1682.

3. Il mourut en 1606 (*Hist. of Mod. Wilts*). Phelan a trouvé une mère à Massinger dans la personne de Ann Massinger, 1566-1636, enterrée à la cathédrale de Gloucester. Furnivall lui a durement reproché ces identifications aventureuses (*V. Anglia*, II).

4. Cette troupe existe de 1589 à 1601. Elle jouait à Londres, mais les tournées provinciales étaient communes, surtout quand il était impossible de donner des représentations dans la capitale (Fleay, 1890).

5. « It is possible that Massinger may have seen the Earl's players in his boyhood ; it is possible that he may have worn petticoats among them... ».

6. Un Arthur Massinger, de Saint-Alban's Hall, fut reçu bachelier en 1571, *M. A.* en 1577, *Fellow* de Merton en 1572. Ce fut sans doute le père de Massinger ; celui-ci entra ainsi au même collège que son père. (Bogle, *Dict. Nat. Biogr.*).

aux romans qu'à la logique et à la philosophie ; qu'il quitta l'université, après quatre ans de séjour, sans y avoir reçu aucun grade, et se retira à Londres pour cultiver son esprit et son savoir par la conversation <sup>1</sup>.

Langbaine assure que ce fut Arthur Massinger qui subvint aux besoins de son fils. Il donne, pour date de son entrée à l'Université, 1602 ; et cette date est confirmée par le registre de Saint-Alban's Hall. Le jour exact est le 14 mai.

Si Philip était entretenu par son père, le manque d'argent peut expliquer la rupture de sa carrière universitaire. Si au contraire il devait tout aux libéralités de Pembroke, il faut qu'il ait mécontenté son protecteur <sup>2</sup>. Est-il vraisemblable que ce soit par son inapplication ? La lecture de toutes ses œuvres nous convaincra de la solidité et du sérieux de son esprit ; d'autre part, il est difficile de croire que Pembroke, suivant l'expression d'A. à Wood, ait protégé Massinger uniquement dans l'intention de lui faire étudier la logique et la philosophie <sup>3</sup>. Enfin, il ne faut pas s'imaginer que les examens d'Oxford étaient beaucoup plus difficiles au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle qu'ils ne le sont de nos jours ; et point n'était besoin d'un travail extrêmement soutenu pour obtenir le baccalauréat.

Reste l'hypothèse de la conversion de Massinger. Il aurait abandonné l'Eglise d'Angleterre pour la Romaine.

Cette opinion fut émise d'abord par Gifford. Elle a été très diversement appréciée. J'y reviendrai quelques pages plus loin.

Qu'avait-il appris, que savait-il, au moment où il quitta Oxford, et où nous perdons sa trace pour de nombreuses années ? Le latin, certainement : les allusions classiques sont assez fréquentes dans son œuvre pour le montrer. Cette preuve est plus décisive que les quelques mots de latin, comme : *Vae Victis, Nil ultra*, dont il se risque à agrémenter son style. De plus, il dut étudier les langues modernes. Il pouvait lire le français et l'espagnol ; l'exa-

---

1. Page 654.

2. La généalogie des Pembroke pourra être utile :

Henry Herbert, Second Comte de Pembroke 1534-1601

[Epouse la sœur de Philip Sidney].

---

William, Troisième Comte, 1580-1630

Philip, Quatrième Comte, 1584-1650  
Créé comte de Montgomery en 1605.

[Charles Herbert est le sujet du poème de Massinger *Sero sed Serio*]

Il eut sept fils et trois filles.  
Son 3<sup>me</sup> fils, Charles, mourut en 1635.

3. « He applied his mind more to poetry and romances for about four years or more, than to logic and philosophy, which he ought to have done, and for that end was patronised ».



men de ses sources nous en convainc. Au contraire, ses inspirations italiennes lui viennent de volumes traduits. Il devait posséder à fond le théâtre contemporain. Il est plein de réminiscences, surtout de Shakespeare. Bien qu'il ne soit pas en sympathie profonde d'esprit avec les auteurs qui le précèdent et l'entourent, il a adopté leurs types et leurs traditions.

*Lacune.* — En 1608, Massinger quitte Oxford. Vers 1613, nous le verrons paraître dans un document financier. Que devint-il dans l'intervalle?

Nous nous souvenons qu'A. à Wood le fait aller à Londres au sortir de l'Université. Cette opinion, généralement adoptée, n'a pas satisfait le critique Meissner, qui se livre à d'audacieuses et intéressantes conjectures et veut que Massinger ait voyagé en Allemagne. Écoutons-le un instant.

Dans le répertoire des pièces jouées à Graz <sup>1</sup> se trouve une comédie intitulée *D'un duc de Florence qui s'éprit de la fille d'un gentilhomme*. Pendant le carnaval de 1608, l'archiduchesse Madeleine se fiança avec le duc héréditaire de Florence, Cosme de Médicis. Le *Great Duke...* de Massinger traite des fiançailles du neveu du duc de Florence. Il est plausible que Massinger ait écrit sa pièce à l'occasion de cette pièce princière... Il se trouve que l'archiduchesse apparut sous le costume de paysanne italienne dans le carnaval. Cette paysanne rappelle la Petronella de la comédie de Massinger, et les scènes grotesques où elle figure. Meissner conclut, de ce groupe d'analogies : « Pourquoi Massinger, qui disparaît pour ainsi dire de 1606 à 1613, ne serait-il pas allé en Allemagne avec John Green ? ». Emporté par l'enthousiasme que provoque en lui sa découverte, Meissner affirme que l'influence espagnole si visible dans certaines œuvres de Massinger provient du passage en Flandre — étape nécessaire de son voyage en Germanie.

Si, dans la biographie de Massinger, on s'interdisait d'exposer tout ce qui n'est pas conjectural, on ne pourrait écrire qu'une ou deux pages. L'invention de Meissner poétise la stérile décade que nous quittons à présent pour reprendre la série des documents authentiques.

*Théâtre.* — A partir de ce moment, toute l'histoire de Massinger se confond avec l'histoire de ses œuvres. Il se consacre au théâtre et nous ignorons presque tout de lui en dehors de sa vie professionnelle. La liste de ses pièces a été donnée dans la bibliographie ; leur analyse et leur appréciation viendra plus tard. A ce chapitre-ci il n'appartient que de déterminer les conditions matérielles où se développa cette carrière d'artiste.

---

1. Graz, capitale de la Styrie, résidence de la branche cadette des Habsburg, de 1564 à 1618. — John Green (Johann Grün), apparaît en 1606, à la tête d'une troupe de « comédiens Hessois ». Plus tard, il donne des représentations à la Cour de Graz (Meissner, pages 42-43). — Sur les événements en question ici, pages 100 à 102.

Ecartons tout de suite une nouvelle hypothèse futile de Hartley Coleridge. « Il est possible », avance-t-il, « que Massinger ait tenté les planches et ait échoué <sup>1</sup> ». Nous n'en savons rien ; bornons-nous donc à le considérer comme auteur.

A partir de l'avènement de Jacques I<sup>er</sup>, toutes les troupes, troupes d'hommes et troupes d'enfants, sont protégées par des membres de la famille royale. Le roi en avait deux, la reine deux, le prince de Galles une <sup>2</sup>. Les deux troupes d'enfants — le roi et la reine en avaient chacun une — furent enfin supprimées et remplacées par des troupes d'adultes sous le patronage du duc d'York et de lady Elizabeth <sup>3</sup>. Ces cinq sociétés d'acteurs se partageaient le monopole du théâtre à Londres.

La troupe du roi jouait au Globe et à Blackfriars; celle de lady Elizabeth à Drury Lane ; celle de la reine Henriette, à partir de 1625, dans ce dernier théâtre. Ce fut sur ces trois scènes que se représentèrent les pièces de Massinger <sup>4</sup>.

Il ne faut cependant pas s'imaginer qu'il écrivit pour plus d'une troupe à la fois. Les auteurs faisaient, plus ou moins longuement, partie du fonds de chaque compagnie. Massinger fut principalement attaché aux comédiens du roi, sauf de 1623 à 1624, où il travaille pour Drury Lane, et vers 1627, où il donne, au même théâtre, *The Great Duke* — et, probablement *The Maid of Honour* et *A New Way* <sup>5</sup>.

Les locaux dramatiques étaient inégaux en dignité. Les uns, comme le Globe, étaient « public » ; les autres, tels que Blackfriars et Drury Lane, portaient le nom de « private houses ». Ces derniers établissements avaient une toiture ; les portes des loges fermaient à clef ; les représentations se faisaient à la lumière de chandelles ; enfin, les prix y étaient plus élevés <sup>6</sup>.

*Collaboration.* — Avant d'arriver à la personnalité littéraire, d'avoir un nom, une raison sociale propre, Massinger fut l'associé, presque, parfois, l'employé, d'entreprises théâtrales plus ou moins puissantes.

---

1. « It is possible that Massinger has tried the stage and failed ».

2. Le prince de Galles mourut en 1612 ; sa troupe fut adoptée par le prince Palatin, gendre de Jacques I<sup>er</sup> (Fleay, 1890). La reine Anne meurt en 1618 ; sa troupe et son théâtre reviennent au roi « Revel Mer », au « Bull ». C'est là que fut joué *The Virgin Martyr*.

3. Duc d'York, 1611-1612 ; princesse Elizabeth, 1611-1625.

4. Les pièces en collaboration sont jouées par les Kings men, sauf *The Virgin Martyr*, au « Bull » : King's Revels Men ; et *Love's Cure*, par les comédiens de la reine (c.-à.-d. à Drury Lane). [V. Fleay, 1891, page 180].

5. Voir la chronologie des œuvres dramatiques de Massinger seul.

6. G. P. Baker, *The Development of Shakespeare*, page 44.

La collaboration de Massinger avec d'autres dramaturges <sup>1</sup>, comme de son vivant, rappelée par ses biographes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, a été, plus tard, mise en doute ou oubliée ; et il a fallu tous les efforts d'une exégèse toute moderne, et très spéciale, pour retrouver et délimiter sa part dans bien des œuvres signées d'autres noms que le sien.

Langbaine dit : « ... il y eut peu de poètes contemporains de Massinger qui ne considérassent comme un honneur de s'associer avec lui pour composer une pièce. Témoins Middleton, Rowley, Field et Dekker... Bien plus, pour montrer encore mieux son mérite, le génial Fletcher le prit comme collaborateur dans plusieurs pièces... <sup>2</sup> ».

Langbaine assigne, par ces paroles, à Massinger, une place très nette : au-dessous de Fletcher, prince incontesté du drame, mais au-dessus de tous les autres : sous-ordre avec celui-là, chef avec ces derniers. En gros, ce passage contient la vérité. Il est impossible de mieux déterminer cette vérité, sans entrer dans une discussion technique et ardue ; les arguments, ici, étoufferaient la biographie <sup>3</sup>. Les faits semblent être les suivants :

Vers 1613, nous voyons Massinger former avec Daborne et Field une union littéraire étroitement resserrée par une misère commune. On ne peut guère imaginer, à ce moment, Massinger faisant l'admiration de ses deux amis. S'ils se mettent à trois, ce n'est pas tant pour s'entr'aider dans leur invention, que pour être plus forts contre les insolences de la vie. La lettre dite « tripartite » <sup>4</sup>, signée de ces trois noms, vient de prison. Ils demandent à

---

1. Voir le résumé de la question, chapitre de la Versification (note 1).

2. There were few but what took it as a Honour to club with him in a Play ; witness Middleton, Rowley, Field and Dekker. Nay, further to shew his Excellency, the ingenious Fletcher, took him as a partner in several Plays, as I have already hinted... » [Middleton : à cause de *Old Law*, c'est-à-dire à tort]. — Rowley apparaît dans les pièces remaniées (FMI).

3. Cette analyse est faite dans les chap. : pièces en collab. ; pièces remises à neuf ; Massinger à l'école de Fletcher.

4. Cette lettre a été maintes fois citée ; par. ex., dans Gifford et Cunningham. En voici une traduction :

« A notre très affectueux ami, Mr. Phillipp Hinchlow, Esquire,

« Mr. Hinchlow. — Vous connaissez notre malheureuse extrémité, et je ne vous crois pas assez dépourvu de charité chrétienne pour ne pas être prêt à jeter dans la Tamise la somme d'argent que nous vous demandons aujourd'hui, plutôt que de mettre en péril tant de vies innocentes. Vous savez que nous avons au moins encore 10 livres à recevoir de vous pour la pièce, nous vous prions de nous prêter cinq livres là-dessus, qui vous seront déduites ; autrement, nous ne pouvons être mis en liberté sous caution, et moi je ne pourrai plus jouer tant que ceci ne sera pas exécuté. Cela vous fera perdre vingt livres avant la fin de la semaine prochaine, sans parler du retard de la prochaine pièce nouvelle. S'il vous plaît, Monsieur, considérez notre cas avec humanité et donnez-nous aujourd'hui une raison de reconnaître en vous notre fidèle ami, quand nous sommes dans le besoin. Nous avons supplié Mr. Davison de vous remettre ce billet, aussi bien pour vérifier votre amitié que vos promesses, et notre éternel engagement d'être toujours vos très reconnaiss-



Henslowe de leur avancer cinq livres : c'est la caution indispensable à leur mise en liberté. Je dis avance, plutôt que prêt : Henslowe achetait les pièces aux auteurs et les louait aux troupes <sup>1</sup> ; la lettre montre que ses paiements étaient échelonnés. Il donna les cinq livres : un reçu de la main du Davison mentionné par Field, écrit sur le document même, en fait foi <sup>2</sup>. Deux années plus tard, nous voyons Daborne et Massinger puiser de nouveau dans la bourse d'Henslowe — une somme plus misérable, qui nous parle d'une plus grande misère : trois livres <sup>3</sup>.

Pendant même l'indigence n'égale pas. La « tripartite » et le « bond » de 1615 nous ont montré les trois camarades à la merci du prêteur. Un autre document va nous révéler la rivalité naissante entre ceux que leur mérite commence à distinguer.

Il s'agit d'une lettre de Daborne à Henslowe <sup>4</sup>, où il se plaint d'avoir reçu dix shillings de moins que Massinger, en rémunération de ses travaux dramatiques. « Je croyais », proteste-t-il, « mériter autant d'argent que Mr Massinger... donnez-moi dix shillings de plus ; je suis sûr que je les mériterai bien... ».

Il est à croire que Daborne ne parvint pas à faire estimer son talent des directeurs et impresarios au prix qu'il aurait voulu. Il quitta une scène ingrate. Entré dans les ordres à une date inconnue, nous le trouvons chancelier de Waterford (Irlande) en 1619, chanoine de Lismore en 1620, doyen du dit en 1621. Il mourut en 1628. Il ne reste que deux pièces dûes à son talent personnel : *A Christian Turn'd Turk*, *Poor Man's Comfort* (imprimées en 1612, 1655)

Field continua d'écrire avec Massinger. Il eut raison. Cette persévérance lui permit de collaborer à un chef-d'œuvre, *The Fatal Dowry*. Mais, nous le verrons, s'il y eut part, il n'y put travailler qu'en sous-ordre. Après ce succès, Field quitta le théâtre <sup>5</sup>.

---

sants et affectueux amis. — Nat. Field. — L'argent sera déduit de la somme qui reste due pour la pièce écrite par Mr. Fletcher et nous-mêmes. — Rob. Daborne. — J'ai toujours trouvé en vous un fidèle et affectueux ami, et, dans une requête si modeste et honnête, j'espère que vous ne nous abandonnerez pas. — Philip Massinger ».

Pour la date (1613), voir Greg *Henslowe Papers*. — Field était acteur, ce qui explique le milieu de son épître. —

1. Voir l'article du *Dict. Nat. Biog.* (par S. Lee).

2. Davison signe un reçu à Henslowe qui lui confie l'argent à remettre aux trois auteurs.

3. « Bond » (Reconnaissance de dette) du 4 juillet 1615.

4. Publiée par Swaen [Anglia, 1899]. « S r. I did thinke I deserved as much mony as Mr. Messenger ... I beseech you... make up my money even with Mr. Messengers, which is to let me have Xs. more. I am sure I shall deserv it, and y y<sup>a</sup> can never doe me a tyme-lyer cuatesy... ».

5. Nathaniel Field (1587-1633). Fut acteur jusqu'en 1619. Il écrivit seul, avant 1610 : *Amends for Ladies*, *A Woman is a Weathercock*, *Fatal Dowry* est daté actuellement de 1619 parce que Field y joua et que la date de sa retraite dramatique est connue. (Fleay).

La fidélité de Field à Massinger, la mauvaise humeur et la petite révolte de Daborne, interprètent pour nous les paroles de Langbaine, les confirment tout en les modifiant un peu. Au début, Massinger eut des associés littéraires dont il fut l'égal ; il fut aussi pauvre qu'eux, et pas plus admiré. Peu à peu, dans l'espace de quatre ou cinq ans au plus, sa supériorité se révèle, et ceux qui ne lui en veulent pas de sa nouvelle notoriété « considèrent comme un honneur de s'associer avec lui pour composer une pièce ».

Langbaine est encore dans le vrai, quand il définit les rapports qui existèrent entre Massinger et Fletcher. Cette collaboration-là commence dès l'époque de la « tripartite », puisque Fletcher y est mentionné ; elle s'arrête quelques années avant la mort de Fletcher, qui survint en 1625 1.

L'étude des pièces en question nous montre la direction toujours assurée à Fletcher : Fletcher fait la pièce ; Massinger écrit des scènes. Put-il en être autrement, puisque ces œuvres passèrent si longtemps pour être de Fletcher seul, et qu'il a fallu prouver, par des considérations matérielles, que Massinger y a mis du sien ?

Ses propres amis, ceux qui s'indignent si vivement contre ses critiques 2, nous témoignent de l'infériorité où il semblait raisonnable de le mettre par rapport à Fletcher. Voici comment s'exprime Thomas Jay, Chevalier, dans des vers imprimés avec *A New Way...* : « Vous pouvez vous rappeler la réprimande que vous me fîtes, lorsque je vous mis sur le même rang que ces hommes glorieux, Beaumont et Fletcher » 3. Le même aussi rend hommage à la modestie du poète, en des termes qui nous paraîtront, cette fois, bien peu aimables : « Je sais que vous considéreriez comme injuste — et c'est là une modestie qui vous sied bien — qu'on vous mît en parallèle avec Beaumont, ou qu'un ami trop dévoué inscrivît votre nom à côté de l'incomparable Jonson : ce sont des hommes dont vous admirez la flamme de loin, et avec révérence. Continuez ainsi : vous verrez que vous gagnerez bien plus en leur cédant le pas qu'en risquant — certain d'y perdre — une sotte rivalité » 4.

Ce qui était vrai de Beaumont l'était — on peut dire à plus forte raison — de Fletcher. Il est impossible d'être plus brutalement précis que Sir Thomas Jay ; voilà Massinger mis à sa place dans le Parnasse dramatique de l'âge d'argent.

---

1. La pièce de la « tripartite » serait, d'après moi, *Bloody Brother*. Nous trouvons ensuite : TT. 1617. — KM. — QC. — Bain, 1619. — CC. — LFL. — FO. — BBc, 1622. — Pro, 1622. — SC., 1622. — Ce qui donne six années de collaboration ininterrompue.

2. V. dans la bibliographie la liste des « Commendatory Versers ». -- Le poème *Upon the Worke of his beloved friend the Author*, en tête de DM., est particulièrement acerbe contre les critiques de Massinger. — Voir aussi, en tête de NW, *To the ingenious Author...*.

3. *To his friend the Author*.

4. Vers en tête de *Picture*.

Etre l'associé de Fletcher, c'était appartenir à un parti littéraire déterminé. Fletcher était le successeur dégénéré de Shakespeare ; il continuait, en la gâtant, l'école romantique, il en était le chef adulé. Massinger appartient à ce groupe ; il en porte la marque, et, bien qu'il soit au fond trop original pour être défini par la formule d'une pareille école, il y rentre officiellement. Dans un ouvrage nommé *Wit and Fancy in a Maze* (1656), et où sont représentées les querelles dramatiques de la première moitié du siècle, Massinger est nommé parmi les gardes du corps de Shakespeare et de Fletcher <sup>1</sup>. Ce génie, classique d'éducation et de goût, est rangé dans les adversaires de B. Jonson. Quelques expressions de ses prologues <sup>2</sup> permettent de conclure que Massinger accepta délibérément la discipline du parti fletchérien et tint à honneur d'escarmoucher contre le grand rival <sup>3</sup>. C'était un confrère sûr.

Honoré par le choix que fit de lui Fletcher, Massinger fut élu pour remanier d'anciennes pièces : vieilles, souvent, de dix ans à peine ; et pour les rajeunir au goût de l'actualité. Quand l'œuvre est très démodée, comme la *Virgin Martyr* de Dekker, l'empreinte de Massinger y change presque tout ; c'est comme une œuvre nouvelle. Quand il s'agit d'une œuvre assez récente, il abrège, il modifie un peu partout, sans rien refaire profondément ; c'est ce qui explique l'aspect troublant de ces drames, où trop de personnalités superposées se cachent et se compliquent l'une l'autre. Ajoutons que le remaniement, comme la création, était souvent confié à plusieurs ; nous voyons combien le problème devient complexe. Depuis 1620 <sup>4</sup> jusqu'aux dernières années de sa vie, Massinger s'occupe à ce travail qui aujourd'hui paraîtrait bien peu intéressant. Quel plaisir le public trouvait-il à voir ce qu'il avait déjà vu ? « Depuis quelque temps », dit l'auteur des vers élogieux qui précèdent *The Roman Actor*, « les vieilles pièces sont plus appréciées que les neuves » <sup>5</sup>. Disons d'abord que, à cette époque, entre remanier une pièce

---

1. II, iv, page 102.

2. *Guardian* : « He submits to the grave censure of these abler wits His weakness ; nor dares he profess that when the critics laugh, he'll laugh at them again (Strange self love in a writer !)... ». [L'arrogance de Jonson dans ses déclarations au public est bien connue]. — *Bashful Lover* : « Let others, building on their merit, say You' re in the wrong, if you move not that way Which they prescribe you... Ours [our author] had rather be Censured by some for too much obsequy, Than tax'd of self-opinion... ».

3. La rivalité littéraire n'excluait pas les sentiments de camaraderie. Par exemple, c'est à Jonson que Beaumont adresse sa fameuse épître en vers sur les « merry meetings of the Mermaid ». De même Beaumont écrivit des vers élogieux sur *Volpone*, *The Silent Woman* et *Catiline* (de 1605 à 1611).

4. Date de VM. — EB, 1637, à la Cour. — H8 a pu être joué dès 1613 ; il serait, dans ce cas, assez isolé comme remaniement.

5. « ... since of late, 'tis true, The old accepted are more then the new ». — Les drames représentés à nouveau après plusieurs années étaient parfois oubliés : les auteurs qui les rafistolèrent ne cherchaient nullement, alors, à profiter de cet oubli. (Voir le prologue de *Coxcomb*).



et en faire une nouvelle, il n'y avait qu'une différence de degré : tout était plus ou moins vieux ; les mêmes histoires avaient souvent servi. On peut d'autre part supposer qu'il existait une véritable curiosité à l'égard de certaines pièces ; on se souvenait longtemps d'y avoir ri ou pleuré et les théâtres devaient en fournir comme des éditions perpétuellement renouvelées. C'était la même œuvre, mais arrangée tout exprès pour un public qui goûtait, dans un même apprêt, le classique et le moderne ; se réjouissait d'entendre le dialogue fameux dont lui avait parlé la génération antérieure, mais rehaussé d'ornements à la mode.

*Massinger à son compte.* — En dehors de ces besognes plus ou moins secondaires et serviles, Massinger écrivit seul.

Quel fut le succès de ces œuvres-là auprès du public de la ville ? Et d'abord, avant de nous enquérir de l'opinion que le public se faisait de Massinger, quel cas celui-ci faisait-il du public ?

Deux sortes de documents, issus de sa plume, nous renseignent à ce sujet. Ce sont, d'une part, ses dédicaces, de l'autre, ses prologues et ses épilogues. Ces deux témoignages, au premier aspect, se contredisent au lieu de s'entr'éclairer. Dans les dédicaces, Massinger affirme que la seule approbation dont il se soucie, c'est celle du ou des personnages auxquels il offre son livre. Voyez surtout la dédicace du *Roman Actor*. Il y écrit : « Dans la composition de cette tragédie, vous fûtes les seuls qui me soutinrent ; et c'est, maintenant, surtout par votre encouragement qu'elle doit être lancée dans le monde... elle a eu le bonheur du suffrage de quelques personnages instruits et judicieux lors de sa représentation... si la gravité et la hauteur du sujet rebutent ceux qui n'ont de goût que pour les bouffonneries et les obscénités ( et je présume que oui), la condamnation qu'ils porteront sur moi et sur mon poème ne peut d'aucune façon me blesser ». Le même ton se retrouve, par exemple, dans la dédicace du *Duke of Milan* et de *The Maid of Honour*. Il semble tirer vanité du mépris où, assure-t-il, le tiendrait le grand public.

Lisons maintenant le prologue du *Guardian*. Ce prologue est récité par l'un des acteurs. Massinger y fait allusion à l'échec de deux de ses pièces <sup>1</sup> et au silence de près de deux ans qui suivit ce double insuccès. Il vient, dit-il, tenter la fortune une fois de plus, il se soumet à la censure d'une salle qui est capable de le juger ; et il se défend d'imiter ces auteurs qui répondent aux railleries de leur public par un mordant mépris. Il promet enfin de profiter de cette nouvelle expérience pour corriger ses défauts. — Même langage dans le prologue de *Believe* <sup>2</sup>.

---

1. *Believe as you list*, *City Madam* (licences du 6 mai 1631, 25 mai 1632). — *Guardian* : licence du 31 octobre 1633. Intervalle de dix-sept mois.

2. V. note 2, page 48 [Bio. 10].

Dédicaces et prologues sont morceaux de circonstance ; il est impossible de chercher, ni d'un côté, ni de l'autre, une expression rigoureusement exacte de la pensée de l'écrivain ; et toute la carrière même de Massinger dément le crédit exclusif que l'on voudrait donner à l'un ou à l'autre document. Il est difficile de s'imaginer qu'il n'écrivait pas pour le public : fournisseur attitré de plusieurs troupes, comment eût-il été si constamment choisi pour les alimenter de substance dramatique, s'il eût fait profession de mépriser leur clientèle ? Comment les sociétés d'acteurs auraient-elles consenti à représenter des œuvres faites pour être lues par quelques amateurs ? D'autre part, et nous nous en convainçons par l'étude même de sa production, on ne peut sortir de la lecture de Massinger autrement que persuadé qu'il avait un idéal, croyait à une beauté et à un bien, réalisables en dehors de tout succès, et qu'il avait assez de noblesse d'âme pour savoir se consoler de ses échecs publics. Il en appelait du peuple à lui-même ; mais le peuple était son premier juge et son juge naturel.

Voilà donc à peu près ce que Massinger pensait du public. Qu'est-ce que le public, à son tour, pensait de Massinger ? A. à Wood assure que ses pièces furent très applaudies et vantées de leur temps, et quand elles furent jouées, et quand elles parurent en livres <sup>1</sup>. L'aveu que nous venons d'entendre Massinger faire de représentations malheureuses, l'impression profonde que ce double incident semble avoir produit sur lui, le contraignant à dix-huit mois de réflexion, tout cela semble indiquer que l'insuccès, pour lui, était exceptionnel, et que les applaudissements lui étaient habituels. Toutes ses pièces furent jouées : presque toutes durent être entendues avec intérêt, autrement ce labeur assidu, cette production, en rapport direct avec les besoins du marché dramatique, aurait cessé. Un dramaturge fécond est presque sûrement aimé.

Si des arguments d'une autre nature nous sont nécessaires, nous les trouverons dans les épîtres de félicitations que ses amis lui adressèrent souvent, lui témoignant leur admiration dans un style plus ou moins contourné, en tête des éditions originales. Ces amis tiennent souvent à assurer Massinger de l'estime où ils disent continuer à l'avoir, en dépit des censures des critiques envieux. Des vers publiés en tête du *Duke of Milan* attaquent avec une extrême violence un « critique-poète » hargneux et acharné contre tout ce qui paraît de beau, et qui n'admire que lui-même <sup>2</sup>. Shirley, dans des vers impri-

---

1. «... wrote divers comedies and tragedies for the English stage... much applauded and cried up in their time, when acted and published ».

2. ... *The Poet Critick's* come ;...  
Hence (shallow *Prophet*) and admire the straine  
Of thine owne *Pen*,...

més avec le *Renegado*, recommande à l'auteur, dans un style chaleureux et noblement amical, de rester indifférent aux attaques des poètes flagorneurs, incapables et jaloux <sup>1</sup> ; — des vers que nous trouvons en tête du *Roman Actor* parlent d'un « acerbe critique » qui prétend qu'on ne peut écrire, de son temps, une pièce qui mérite qu'on la lise <sup>2</sup> ; enfin, tous affermissent le dramaturge contre des attaques individuelles et pédantes ; plutôt qu'ils ne songent à le consoler de l'hostilité publique. Peut-on croire que ces amis si passionnés de l'honneur littéraire de celui qu'ils admiraient auraient passé sous silence une opposition qui ne pouvait lui être que très sensible, et bien plus préjudiciable que les méchancetés des critiques les plus autorisés ? Il semble donc naturel de penser que notre auteur eut un succès, sinon éclatant, du moins honnête et presque continu ; et qu'il désira ce succès, sans commettre aucune bassesse pour se l'assurer.

*La censure.* — Apprécié à la ville, y tenant la scène presque jusqu'à sa mort <sup>3</sup>, Massinger connut aussi la faveur de la Cour. En ce temps-là, le théâtre était étroitement rattaché au pouvoir royal ; d'abord par la censure qu'exerçait le Maître des Menus, et à laquelle nul n'échappait ; ensuite parce que la famille royale, protectrice de toutes les troupes de la capitale, leur ordonnait souvent de venir la divertir au palais.

Occupons-nous d'abord de cette dépendance désagréable, qui donna cependant à Massinger l'occasion d'éprouver son crédit auprès du souverain.

Deux fonctionnaires tinrent le sceptre de la censure tandis que Massinger écrivait : le premier est Sir George Buc, de 1608 à 1623, date de sa mort ; le second, Sir John Astley <sup>4</sup>, jusqu'en 1641 — c'est également l'année où il mourut. Mais ce dernier avait un remplaçant, Sir Henry Herbert, qui lui acheta la succession de son office et en remplit toutes les fonctions, dès 1623. Il succéda à Astley dans sa charge. Il tint un registre qui fut conservé jusqu'à

1. Dubbers in *Poetry*, that onely can  
Couet this weake Lady, or that *Gentleman*,...  
... others that fright the time  
Into beliefe with mighty words, that teare  
... a Passage through the eare ;  
... or *Nicer* men,  
That through a perspective wil see a *Play*,  
... and use it the wrong way,...

2. ... some sowre Censurer, who's apt to say  
No one in these Times can produce a *Play*  
Worthy his reading,...

Les vers joints à B, NW, EE, font allusion à des auditeurs « qui n'ont pas compris » les beautés de la pièce, sans parler d'accueil malveillant.

3 1636, *Bashful Lover*, à Blackfriars.

4. Ou Ashley (Gildersleeve, chap. II).



la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui actuellement est introuvable. Sir George Buc avait la même habitude ; mais son livre fut brûlé de bonne heure, d'après l'aveu même de Herbert <sup>1</sup>. Les annotations de Buc figurent encore sur des exemplaires soumis à son approbation. C'est ainsi qu'en 1619, lisant le manuscrit de *Barnavel*, il biffe treize vers <sup>2</sup>. Plus loin, nous trouvons une note marginale <sup>3</sup>, qui blâme le traitement déshonorant que le prince d'Orange subit dans le drame. Elle est signée G. B.

Il arrivait que les autorités constituées demandassent au censeur d'interdire une pièce. Le 22 juin 1617, le conseil privé requit Sir G. Buc de s'opposer à la représentation d'une œuvre qui touchait à l'assassinat de Concini <sup>4</sup>. Il est probable qu'il s'agit de *Thierry and Theodoret*, où Massinger collabora avec Fletcher, Field et Daborne.

D'autres pouvoirs publics prenaient l'initiative de s'opposer à une représentation sans passer par la voie du censeur. L'évêque de Londres défendit de jouer *Barnavel* et retira cette défense une dizaine de jours plus tard <sup>5</sup>.

Herbert apparaît, dans la carrière de Massinger, avec le *Bondman* <sup>6</sup>. Les critiques de Sir John Buc étaient faites d'un point de vue politique ; ce sont des considérations tout analogues qui dicteront les décisions de Hebert. Deux sortes de passages sont toujours censurés : ceux qui sont hostiles à l'Espagne <sup>7</sup> ; ceux qui semblent porter atteinte au principe de la monarchie absolue.

En 1624, les comédiens du roi sont pris à partie pour avoir joué sans licence une pièce intitulée *le Vice-Roi espagnol*. Soit l'original, soit au moins une modification de ce drame, a pu être dû à Massinger ; notre examen des pièces perdues nous dirigera vers cette conclusion <sup>8</sup>.

En 1831, Massinger présente *Believe as you list*. La licence est refusée,

---

1. Gildersleeve, p. 66, note 2.

2. Ed. Bullen, p. 216.

3. Ed. Bullen, p. 222.

4. V. Fleay.

5. Athenaeum, 19 janv., 1884 (article de Lee).

3. 3 déc. 1623.

7. Le sentiment populaire, continuant la tradition de la politique d'Elizabeth, était anti-espagnol, et tout ce qui flattait cet aspect spécial de son patriotisme était assuré d'un bon accueil ; les dramaturges, quand ils attaquaient l'Espagne, agissaient autant ou plus par recherche du succès que par conviction personnelle. Mais la Cour et le gouvernement étaient dans des sentiments tout différents. La reine, épouse de Charles I<sup>er</sup>, sœur de Louis XIII, était belle-sœur d'Anne d'Autriche. Les Anglais s'étaient alliés aux Espagnols, notamment dans l'expédition menée au secours des protestants de La Rochelle. Enfin la monarchie britannique, contestée et déjà menacée à l'intérieur, devait se sentir de plus en plus solidaire de l'absolutisme espagnol.

8. V. Pièces perdues, I, n° 11.

parce que la pièce a trait à une aventure hispano-portugaise, vieille pourtant de plus de trente ans ; Massinger met à son œuvre un travestissement anti-que et la pièce passe.

En 1638, *The King and Subject* — autre pièce perdue — est autorisée par le roi lui-même, après lecture, et sous condition de supprimer un certain passage trop anti-absolutiste. Cette intervention souveraine montre que Massinger était loin d'être un inconnu à la Cour. Jacques I<sup>er</sup> avait protégé Shakespeare, Shakespeare l'avait loué 1. Charles permit à Massinger de se faire jouer, mais Massinger ne flatta pas la monarchie.

Faut-il voir en lui un membre déterminé d'une opposition? Gardiner, dans son article qui date de 1876, a inauguré l'interprétation politique des pièces de Massinger. Massinger aurait été l'interprète dramatique du parti des Herberts, opposé à celui de Buckingham. Gardiner va jusqu'à suivre dans la série des pièces toute l'histoire de ces luttes. En 1623, Pembroke s'oppose à la guerre contre l'Espagne ; Buckingham la veut ; le *Bondman* nous montre, sous les traits de Gisco, un portrait fidèle de ce dernier 2. En 1627, une réconciliation survient : le *Great Duke* est moins violent que le *Bondman* 3. En 1631, *Believe* décrit toute l'aventure de l'électeur palatin, détrôné, et abandonné de tous 4. Enfin *The Maid of Honour* 5 fait encore allusion à cette dernière aventure, et au refus de Jacques I<sup>er</sup> de secourir son gendre.

Les allusions politiques sont certaines ; les opinions de Massinger, relatives aux événements, le sont moins. Quand Bertoldo 6 montre que la Sicile, par sa situation même, est contrainte de régner par l'épée, de coloniser, de vivre aux dépens du monde entier, trop resserrée qu'elle est dans son île, il est impossible de ne pas penser à l'Angleterre — puisque Bertoldo lui-même insiste sur cette comparaison. Mais s'ensuit-il que Massinger approuve le chauvinisme? Le discours pacifique de Roberto n'est pas moins éloquent ni moins persuasif que l'improvisation passionnée de son frère Bertoldo. De même, *Believe* est certainement un tableau d'histoire contemporaine — le

---

1. Par exemp., dans *Macbeth*, apparition de la descendance de Barquo, surtout, scène du docteur anglais, au sujet des écrouelles.

2. Gisco n'est pas un personnage de la pièce, mais on parle de lui : I-1, c'est le général carthaginois, efféminé et même féminin.

3. C'est du moins ce que dit Gardiner. Pour moi, je ne vois aucune allusion politique dans cette comédie gracieuse, et d'un caractère tout intime.

4. Le roi de Perse serait Jacques I<sup>er</sup>. [On parle de ce roi de Perse dans la 1<sup>re</sup> scène]. — Prusias, Charles I<sup>er</sup>, etc.

5. Gardiner met cette pièce en 1631. Voir la chorologie des œuvres dram. de Massinger seul.

6. M.H.I.I.

prologue le dit en propres termes : mais, encore une fois, Massinger nous apparaît là moins en politique qu'en peintre d'histoire.

Ses jugements sur les faits, quand ils se présentent, sont bien plus moraux que proprement politiques. Il est fidèle à la monarchie, mais il veut que le pouvoir absolu soit limité par l'honnêteté. Il s'indigne du favoritisme, de la basse cupidité des grands, de leurs mœurs : faut-il en faire le soudoyé d'une faction. Il s'attira la censure des Menus, non pour avoir mal parlé, mais surtout pour avoir parlé. Les ambassadeurs des puissances étrangères se montraient fort susceptibles à l'égard de tout ce qu'on pouvait dire de leur nation et de leur roi — ne le sont-ils pas encore maintenant ? Et la monarchie anglaise, se considérant comme sacro-sainte, reprenait avec exactitude toute parole qui n'était pas adoration et asservissement.

*Représentations à la Cour.* — Nous relevons, parmi les œuvres jouées devant la Cour, les pièces suivantes, soit de Massinger seul, soit de Massinger et Fletcher :

26 décembre 1622 1. . . . *Spanish Curate.*

27 décembre 1622 . . . . *Beggars' Bush*

27 décembre 1623 . . . . *Bondman.*

1<sup>er</sup> janvier 1624. . . . *Wandering Lovers (The Lovers Progress ?)*

12 janvier 1634. . . . *Guardian*

5 janvier 1637. . . . *Elder Brother.*

17 janvier 1637. . . . *Bloody Brother.*

On voit que ces représentations se groupent autour des fêtes du nouvel an.

*Protecteurs.* — Bien vu à la Cour, appelé assez fréquemment à la distraire dans ses loisirs, Massinger avait encore des protecteurs, hommes et femmes, grands seigneurs et grandes dames, ou simples gentilshommes, sans lesquels, assure-t-il, il lui eût été impossible de persévérer dans son œuvre 2. Ces personnages nous sont présentés par les dédicaces. En voici une liste.

Grande noblesse : Lady Stanhope [DM]. — Earl of Montgomery [B.]. — Baron Berkeley [R.] 3. — Lord Mohun 4 [EE.]. — Earl of Carnarvon 5 [NW.].

---

1. V. Fleay (1890) et Peter Cunningham, *Extracts from the Accounts of the Revels at Court...*, 1842 (Shakespeare Society). *Emperor of the East* fut joué également à la Cour. (v. le prologue).

2. Dédicace de *Maid of Honour*.

3. Oncle d'Aston Cokaine (v. les amis de Massinger), 1592-1640.

4. Pupille et gendre de Pembroke (Ward.).

5. Georges, baron Berkeley (1601-1658). — M. A., 1623. — Burton lui dédia son *Anatomy* et en fut récompensé par un bénéfice. Dans sa dédicace, Massinger insiste sur la jeunesse du personnage.



Gentilshommes : Sir P. Knyvet, Sir T. Jay [RA.]. — Sir R. Wiseman [GDF.]. — Sir F. Foljambe, Sir T. Bland [MH.].

Bourgeois : Anthony Sentleger [UC.]. — T. Bellingham [RA.]. — Society of the Inner Temple [P.].

De quelle sorte de services Massinger se montre-t-il reconnaissant à l'égard de ces protecteurs ? Il les remercie très franchement d'aides pécuniaires ; c'est presque une aumône qu'il accepta. Mais il en a si peu de honte, que son humilité semble exempte de toute bassesse : « Je souhaite de tout mon cœur <sup>1</sup> que le monde puisse apprendre, et de moi-même, que je n'aurais pu subsister jusqu'à ce jour, sans l'aide que je reçus de vos amabilités fréquentes et de votre faveur ». — « Je reconnaitrai <sup>2</sup> ouvertement que pendant bien des années je n'aurais subsisté qu'à grand'peine, si je n'avais goûté à vos libéralités ». — A la première page du *Roman Actor* nous lisons que Massinger « se considère redevable » à trois personnes, qui se partagent l'honneur de sa dédicace, « de leurs faveurs nombreuses et extraordinaires... » « Je serais indigne », ajoute-t-il, « d'amis aussi généreux, si je ne publiais et ne recevais ces faveurs en toute gratitude ». Et en effet l'intérêt de ces lecteurs de marque se traduisait parfois sous une forme sensible et durable : Aubry rapporte que Montgomery fit à Massinger une pension de vingt à trente livres, qui fut même continuée à sa veuve <sup>3</sup>.

Parmi les dramaturges qui l'entouraient, Massinger fut un fervent de la dédicace. Il a adopté résolument ce régime du patronage littéraire, qui allait sévir plus que jamais à la Restauration. Son parti-pris de dépendance a, dans sa résignation même, quelque chose d'héroïque et de fier. Convaincu de l'impossibilité de ne devoir son pain qu'à l'admiration spontanée du public, il accepte une quasi domesticité qui se rachète par la noblesse de sa cause : pour vivre par l'esprit, il faut savoir être humble. Cette humilité constamment unie à la conscience d'une valeur toute personnelle, cette fierté qui se contient à chaque instant, c'est une des caractéristiques les plus fortes de ce génie. Il me semble difficile d'accepter l'opinion de Phelan, qui dit que les premières dédicaces de Massinger montrent plus d'indépendance que les dernières. Les effusions de reconnaissance que j'ai citées datent de 1629 à 1636. A quels écrits Phelan fait-il allusion ? Ce qui seul a différé, ce sont les relations de Massinger avec ses protecteurs réels ou souhaités ; c'est peut-être leur conduite à eux et non son cœur toujours constant.

---

1. MH.

2. GDF.

3. *Nat. Hist. of Wiltshire*, II, III (éd. 1847). Il s'agit de Philip, 4<sup>e</sup> comte de Pembroke, 1584-1650 ; comte de Montgomery en 1605.

4. DM., 1623 : il parle déjà de sa misère.

*La question pécuniaire.* — Malgré un succès honorable, malgré la sympathie royale, malgré l'aide efficace de bien des protecteurs, il ne semble pas que Massinger soit jamais arrivé à une véritable aisance. Les tristes documents que nous avons relevés au début de sa carrière 1 ne se renouvellent pas plus tard ; mais nous avons entendu les plaintes répétées du poète sur la dureté de la vie. Il parvint à sortir de la misère, sans jamais échapper à la gêne.

Shakespeare était sorti riche de la vie dramatique ; pourquoi Massinger ne fut-il pas aussi heureux ? Un talent moins beau, moins populaire aussi, et d'autre part un esprit un peu abstrait l'empêchèrent sans doute de recueillir la récompense matérielle de son effort. Le caractère que la lecture de ses œuvres nous apprendra à connaître était peu fait pour sortir victorieux d'une lutte intéressée. Si Massinger a réussi à vivre et à faire vivre les siens, c'est grâce à une honnêteté acharnée ; il n'était, dans la voie du gain, capable de rien de plus.

Ses charges se composaient, apparemment, d'une femme et d'un ou plusieurs enfants. Le texte d'Aubrey, relative à la pension faite par Montgomery, établit l'existence de cette épouse ; la mention, en 1762 2, de la mort d'une Massinger, descendante du poète, nous force à croire à une progéniture de cette union 3. Un nommé W. Singleton, qui adressa au poète quelques vers à propos de *The Emperor*, s'intitule son parent. Cette parenté était peut-être des plus vagues. Pour nourrir ce monde, à part les charités plus ou moins magnifiques, il avait le profit de ses pièces — à peu près vingt livres pour chacune ; celui des remaniements, naturellement moindre ; et ce qu'il obtenait des éditeurs pour la publication de ses œuvres ; total que l'on a droit d'estimer à une quarantaine de livres 4.

*Mort.* — Après vingt-cinq années d'un labeur assez ingrat, Massinger mourut chez lui, dans sa propre maison 5 et eut des funérailles presque coû-

---

1. « Tripartite » de 1613, « Bond » de 1615.

2. *London Magazine*, 4 août 1762.

3. Phelan a gratifié Massinger d'une mère et de sœurs, qui appartiennent probablement à une tout autre famille (de Gloucester).

4. V. *Cambridge Hist. of Engl. Lit.*, vol. VI (1910), p. 274 (article signé H. Child.). — Gifford estimait les bénéfices annuels de Massinger à cinquante livres au plus. — Le prologue de *Lovers' Progress* montre clairement que le salaire d'un remaniement était en règle générale moindre que celui d'une pièce neuve.

5. Aubey, *Brief Lives*, dit qu'il s'informa de Massinger à l'endroit où il mourut, qui était « near the then playhouse, by the Bankes side » [près du « Globe »]. — A. Wood dit « in his house ». — Il mourut, d'après ces deux autorités, très brusquement, après s'être couché en bonne santé.

teuses : on y dépensa deux livres <sup>1</sup>, alors que Fletcher avait été enterré pour une livre <sup>2</sup>. Il fut accompagné, dans son dernier voyage, de nombreux comédiens <sup>3</sup>.

Où fut-il enterré? A. à Wood dit que ce fut dans le cimetière de l'église de Saint-Saviour's Southwark. Sir A. Cokaine, dans l'« épitaphe » qu'il composa <sup>4</sup>, dit que Massinger repose à côté de Fletcher, dans l'église même. Au moment où l'édition de Gifford ranimait quelque intérêt autour de Massinger, des recherches furent faites pour identifier la sépulture ; elles furent vaines <sup>5</sup>. En 1832 l'église fut complètement remaniée, et il ne reste plus d'espoir de satisfaire notre curiosité lapidaire. Un vitrail, dans le bas-côté sud, commémore notre poète <sup>6</sup>.

*Amis.* — Il laissait beaucoup d'amis. « Massinger », dit Langbaine, « fut extrêmement chéri des poètes de son temps ».

*Amitiés, en effet, toutes littéraires.* — Parmi les quelques amis de choix auxquels Massinger a adressé des vers, il en est un qu'il nomme « son fils », et qu'il ne désigne que par les initiales J. S. <sup>7</sup> Nous savons qu'il faut lire James Smith. (1605-1667). L'âge de ce dernier justifie bien l'appellation, fréquente dans le monde des auteurs, en ce temps-là. Smith était membre du clergé ; il arriva, en 1661, à être chanoine d'Exeter, et à recevoir le doctorat en théologie. Il avait été, précédemment, recteur de Wainfleet (Devon) et de King's Nympton (Lincolnshire) <sup>8</sup>. Il était écrivain ; ses vers, d'une tendance très licencieuse, circulèrent en manuscrit et furent imprimés en 1640 <sup>9</sup>, 1655 <sup>10</sup> et 1658 <sup>11</sup>. C'est ce dernier recueil qui contient les vers élogieux de Massinger : eux aussi avaient dû rester dans les cartons de Smith et augmenter sa collection d'autographes, jusqu'à ce qu'ils fussent publiés avec ses médiocres et indécentes productions. Massinger dut l'aimer beaucoup pour louer de telles choses.

---

1. V. le registre de Saint-Saviour's. [qui s'appelait aussi Saint-Mary's Overy]. — Date du 18 mars 1639 : « Philip Massinger, stranger » [c.-à-d. étranger à la paroisse ? Cependant son lieu de décès était bien dans la paroisse. Il y a là une obscurité. Taine s'apitoie sur le fait que M. ait été considéré comme « un étranger » : « Massinger meurt inconnu. [Vol. II, p. 30].

2. V. Phelan, Collier, *Memoirs of Actors*.

3. A. Wood, « being accompanied by comedians ».

4. *Epigrams*, I, 100.

5. On a gravé néanmoins les noms de Fletcher et de Massinger sur une dalle du chœur (*Notes and Queries*, VIII, X, 44).

6. Posé en juillet 1896 (V. *Notes and Queries*, VIII, X, 44).

7. Poème n° 3.

8. *Dict. Nat. Biog.*

9. *Wits' Recreations*.

10. *Musarum Deliciae*.

11. *Wit Restor'd*.



Fletcher, « grand ami inséparable » de Massinger <sup>1</sup>, d'après A. Cokaine, fut, avec Beaumont — qui, mort en 1616, put n'avoir que peu de relations avec Massinger — un gentilhomme du théâtre. Fils d'évêque, comme Beaumont était fils de juge, « Cambridge Man », comme Beaumont était « Oxford Man », il partagea avec lui, d'abord la gloire, puis, ce qui nous intéresse plus, le singulier privilège d'être un dramaturge de naissance aristocratique, mais aussi peu amateur que possible. Fletcher me représente le type parfait du professionnel, qui possède toutes les ressources de son métier et n'en dédaigne pas les plus artificielles ; qui conçoit et exécute avec une prodigieuse facilité ; surtout, qui sait faire travailler ouvriers et manœuvres, tient la haute main sur l'œuvre entreprise, en surveille tous les détails, et livre ses produits avec une rapidité qu'on pourrait proposer en exemple à bien des commerçants. Il y a là sans doute un fait d'aptitude inattendue à un métier où tant de pauvres hères peinaient à s'assurer le pain quotidien. Plus vieux que Massinger de quatre ans, il avait sur lui l'autorité de la naissance, de la célébrité et un peu de l'âge. Mais, ayant tous deux reçu une éducation libérale, il y avait au moins là un terrain où ils étaient égaux ; et cela peut expliquer que leurs rapports, malgré tout ce qui, d'ailleurs, les séparait, aient mérité le nom d'amitié.

Shirley, plus jeune que Massinger de plus de douze ans, fût prêtre dans l'Eglise établie et maître d'école, avant de se convertir au catholicisme, vers 1625, date où commence également sa production dramatique. Il jouit donc de la réputation à peu près en même temps que Massinger. Il reçut un éloge détaillé du Master of the Revels <sup>2</sup> pour avoir écrit une pièce moralement irréprochable ; Massinger, qui parfois eût mérité une appréciation tout opposée, aima peut-être Shirley pour cette modestie que lui-même ne viola sans doute qu'à contre-cœur. Ce qui m'empêche de croire à une très grande intimité entre eux, c'est que Shirley, qui édita en 1647 l'in-folio *Beaumont et Fletcher*, ne dit pas, dans sa préface, un mot de la part importante que Massinger eut dans ce volume.

Cokaine, dont le nom a déjà souvent été prononcé ici, est moins connu. Ses œuvres dramatiques ont été assez récemment publiées, en 1874, par J. Maidment et W. H. Logan ; ses poèmes, en 1877, ont eu l'honneur d'une réédition, par A. E. Cokayne. C'est un auteur détestable ; il était bien né et riche, il écrivait par passion et il devait avoir quelque goût, puisqu'il apprécia Massinger. Il prétendait descendre de Guillaume le Conquérant ; il avait étudié à Cambridge et voyagé en France et en Italie. Sa résidence était à

---

1. *Epigrams*, I, 100 : « were great friends... whom on earth nothing did part... ».

2. *The Young Admiral*, 3 juillet 1633.

Ashbourne, dans le Derbyshire 1 ; mais il devait faire à Londres des séjours qui lui permettaient de suivre le mouvement littéraire, de voir ses amis et protégés et de collectionner les indiscretions.

Cokaine est le type accompli de l'homme du monde qui se pique de lettres et de relations littéraires. Il était de ceux qui s'écrient avec joie : Un tel ? Le célèbre auteur ? je le connais à merveille ! — Dans une épigramme 2 à Charles Cotton, son cousin, il s'enorgueillit de l'intimité de Massinger ; mais, à côté de lui, il cite sept noms plus ou moins fameux : Donne, Suckling, Randolph, Drayton, Hobbington, Sandys, May. Ceux-là, il les fréquentait ; mais il se vante aussi d'en avoir « vu » d'autres : Jonson, Chapman et Holland ; et il assure mélancoliquement qu'il « aurait dû » connaître de plus près ceux-là aussi. Reconnaissons pourtant qu'il semble avoir eu avec *notre* Massinger une familiarité toute particulière : il l'appelle « mon bon ami, le vieux Philip Massinger » 3. La confiance de la collaboration entre Massinger et Fletcher, il semble bien l'avoir tenue de Massinger lui-même ; n'est-ce pas lui, ce « chief bosom friend » de Fletcher 4, qui aurait révélé ce secret : secret de Polichinelle ? Le snobisme de Cokaine devait garder une reconnaissance toute spéciale à l'auteur d'une révélation littéraire aussi sensationnelle.

Cokaine, en même temps que connaisseur, voulut sans doute être mécène. Il aliéna jusqu'à la dernière parcelle de son héritage et mourut sans le sou 5.

Pour embellir le groupe des amis de Massinger, Hartley Coleridge y a pensé mettre celui dont l'amitié eût été à coup sûr la plus glorieuse, Shakespeare 6. Ils n'auraient pu se voir que dans la période d'obscurité complète de Massinger, puisque Shakespeare quitta Londres après 1607. Allons-nous illustrer de Shakespeare ces années de ténèbres et nous consoler de ne rien savoir, en inventant une si belle chose ?

*Caractère.* — Le sentiment qui semble avoir été la base de tout ce que ses intimes éprouvèrent pour le poète, c'est l'estime. Elle a été plus fondamentale, dans l'amitié qu'ils lui portaient, que la tendresse personnelle ou l'admiration littéraire. Nous avons vu avec quelle rude franchise Sir Thomas Jay lui assignait une place subalterne parmi ses confrères. Aurait-il osé

---

1. Préface de l'éd. de son théâtre, 1874. — Cokaine naquit en 1608 et mourut en 1684.

2. II, 99.

3. Letter 7, to Cotton, « And my good friend old Philip Massinger ».

4. *Epigr.*, II, 35. « Fletchers chief bosome-friend inform'd me so ».

5. *Dict. Nat. Biogr.* (article par G. E. Cokayne).

6. « Most likely Shakespeare and Massinger met, but we have no ground to conjecture the amount of their acquaintance ».

écrire ainsi, sans une foi profonde dans la modestie et la raison de celui auquel il s'adressait? Une fois, Sir A. Cokaine, écrivant une épître en vers « à son digne ami », pour le féliciter d'avoir publié *The Emperor of the Earst*, se laissa entraîner à des transports hyperboliques. Il affirma que Massinger était une preuve vivante du Pythagorisme : en effet, toutes les âmes des poètes connus jusque-là se donnaient rendez-vous chez lui <sup>1</sup>. Un éloge aussi absurde dans son outrance ne pouvait passer sans excuse, surtout auprès de Massinger. C'est pourquoi le signataire le prie d'oublier, pour une fois, sa modestie <sup>2</sup>. Une pareille mesure dans l'amour-propre dut favoriser largement la bonne intelligence entre Massinger et ses amis écrivains. Tous ceux qui lui adressent leurs éloges tiennent à y mêler un goût de consolation ; ils le traitent comme un demi-incompris <sup>3</sup> qui ne flatte ni les grands ni la foule ; ils le réconfortent, l'assurent de sa valeur. L'homme qui a fait la dédicace de *Roman Actor*, qui a affirmé « ceci est bon, c'est, jusqu'à présent, ce que j'ai fait de mieux » <sup>4</sup>, n'était évidemment pas incertain de ce qu'il valait ; mais de n'avoir jamais atteint au succès éclatant et complet le chagrinait, le décourageait parfois, et déposait sur lui une tristesse qu'il était charitable de combattre : on pouvait le louer sans lui en vouloir de mériter ces éloges : il en était si privé !

L'amicale franchise que Massinger agréait de la part de ses amis, il savait la leur montrer à son tour. Il n'aime les éloges outrés ni pour en recevoir, ni pour en donner. Voyez le petit poème qu'il dédie à Shirley à propos de sa comédie *The Grateful Servant* <sup>5</sup>. « Je n'ose point, dit-il, élever sur l'autel de ta Muse de géantes hyperboles à ta louange », et il ajoute : « Je ne puis me

- 
1. «... Was Old Pythagoras alive again  
In thee hee might finde reason to maintaine  
His Paradox : that soules by transmigration  
In divers bodies make their habitation,  
And more ; that all Poetik soules yet knowne  
Are met in thee, united, and made one... ».

2. « Forbear they modestie ».

3. « Demi-incompris », parce que son succès, bien qu'honorable, ne fut jamais, au théâtre, ni très brillant, ni sans éclipse ; et parce que les critiques [v. pp. 50-51], furent souvent malveillants pour lui.

4. « I ever held it the most perfect birth of my Minerva ».

5. Give me leave to be  
Among the rest a modest votary  
At the altar of thy Muse. I dare not raise  
Giant hyperboles unto thy praise ;  
Or hope it can find credit in this age,  
Though I should swear, in each triumphant page,  
Of this thy work there's no line but of weight,  
And poesy itself shewn at the height...  
Here are no forced expressions, no rack'd phrase...  
No obscene syllable...  
Few have out stripp'd thee, many halt behind.



figurer que ces éloges exagérés seraient pris au sérieux. Je ne prétendrai donc pas que tout ce que tu écris est précieux ; que la poésie la plus sublime emplit tous tes vers ; je te louerai simplement d'être toujours naturel et jamais indécemment ; et il conclut ainsi : « Peu t'ont dépassé, beaucoup boitent et ne peuvent t'atteindre ».

Deux hommes capables de donner et d'accueillir des éloges aussi sobres sont rares. On est tellement accoutumé de louer toujours au superlatif qu'il paraît désobligeant de modérer l'éloge ; proportionner le jugement à la vérité est usuel de maître à élève, non d'ami à ami. Le milieu intime où vivait Massinger nous paraît, grâce à ces quelques indications que nous avons interprétées, honnête, sympathique et cordial. Massinger se dessine comme un homme doux, bien que fier, commode et complaisant dans son commerce ; sa gloire n'était pas assez brillante pour exciter la jalousie, mais son talent était trop sensible pour qu'on ne se fit pas honneur de le fréquenter. Son portrait gravé nous montre un visage irrégulier, un large front, des yeux grands et ternes, un cou enfoncé dans les épaules ; de l'intelligence, de la réflexion, de la conscience, rien qui ressorte ; rien, il faut l'avouer, qui nous renseigne beaucoup sur l'âme qui écrivait derrière ces traits.

*Religion.* — Il a assez écrit pour qu'on connaisse bien son esprit. Cependant, il est certaines précisions, pour ainsi dire matérielles, que l'on aime à avoir, qui sont connues sur presque tous les hommes célèbres, et qu'il faut désespérer d'attraper chez lui. On ne sait même pas bien à quelle Eglise il appartenait.

Deux confessions se le disputent : la Romaine et l'Anglicane. Des arguments allégués en faveur de l'une ou de l'autre, les uns sont tirés du texte de ses pièces, les autres de quelques circonstances de sa vie.

Il est évident, tout d'abord, que le fait même qu'on a voulu faire de Massinger un catholique, sur la lecture de ses œuvres, prouve qu'elles inclinent naturellement à supposer qu'il le fut. Gifford n'a pu émettre cette hypothèse sans y être amené, en quelque sorte, involontairement <sup>2</sup>. Les raisons d'ordre purement biographique sont fondées sur l'entourage de Massinger. Shirley était catholique <sup>3</sup>. Cokaine épousa une catholique, la fille de Sir Gilbert Kniveton <sup>4</sup>. Le comte de Carnarvon reçut une éducation catholique et mourut probablement dans cette foi <sup>5</sup>. Il semble qu'il faille être bien

---

1. V. bibliographie : Iconographie.

2. V. la discussion de ces raisons internes chap. « l'Idéal : la Religion ».

3. Phelan.

4. Maidment and Logan (Ed. de Cokaine, 1874).

5. [Dédicace de NW.]. — V. Ward. — Ward dit aussi que Cokaine était probablement catholique.

à court de raisons pour en présenter de pareilles. Tant qu'on n'a pas montré que le choix de Massinger portait exclusivement sur les membres d'une certaine secte, qu'a-t-on prouvé? De si maigres probabilités n'établissent rien.

Enfin, on a voulu, grâce à cette prétendue catholicité, expliquer deux faits singuliers de sa vie. Le premier est son départ d'Oxford. Si Massinger a eu une crise religieuse assez forte pour l'engager à changer de communion et à briser sa carrière d'étudiant, il est bizarre qu'il ait choisi une profession clairement réprouvée par les moralistes chrétiens <sup>1</sup>. — Le deuxième fait est la somme payée pour ses funérailles. Phelan trouve cette dépense exagérée pour la modeste bourse des Massinger, mais justifiée par la pompe d'une cérémonie catholique. Faut-il donc s'imaginer que le clergé de Saint-Saviour's empocha deux livres sterling pour frais de rite romain; qu'il était ainsi prêt à donner des enterrements suivant toutes les confessions, à condition qu'on y mît le prix? et qu'un auteur qui se fit porter à sa dernière demeure suivant les traditions d'une religion proscrite, et dans une grande ostentation, eût obtenu une sépulture dans l'enceinte même de l'église, ou sous son ombre même?

Les preuves du contraire étant faibles et considérant quelle était la religion dominante et officielle, il me paraît probable que Massinger appartint à l'Eglise établie.

---

1. Un argument bien mis en valeur par Cunningham, dans sa préface, est qu'un départ d'Oxford, causé par une telle conversion, aurait fait scandale et que A. Wood en aurait recueilli le souvenir retentissant (page IX).

## CHAPITRE III

---

# Réputation posthume

### I. — REPRISES ET ADAPTATIONS.

Deux années après la mort de Massinger, les théâtres étaient fermés par ordre du Parlement. Sa gloire ne put être éprouvée par la postérité immédiate <sup>1</sup>. Lors de la Restauration, il participa à l'intérêt véritablement vif que l'on portait aux dramaturges de l'âge passé.

*The Virgin-Martyr* fut une des premières pièces qui alimentèrent le théâtre renaissant <sup>2</sup>. Pepys a consigné son impression sur cette œuvre. La première fois : « bonne pièce, mais trop sérieuse... » <sup>3</sup>. La seconde, il note : « extrêmement agréable ; la pièce ne vaut pas grand'chose, mais elle est jouée à merveille par Beck Marshall » <sup>4</sup>. Il paraît que, pour cette reprise-là, on introduisit une musique de scène, un air, en particulier, pour instruments à vent, qui enchanta Pepys jusqu'à le rendre malade. Il reçut une telle impression, qu'il se décida à apprendre à jouer, lui aussi, d'un instrument à vent, et à rendre jusqu'à sa femme adepte de cet art <sup>5</sup>. Il retourna, d'ailleurs, au théâtre, trois jours plus tard, pour jouir de nouveau d'une aussi exquise sensation <sup>6</sup>. Deux mois après il récidive et éprouve la même curieuse volupté <sup>7</sup>.

---

1. Le recueil de Kirkman (1673) nous montre ce que furent les seules représentations autorisées après 1642 : des farces jouées sur des tréteaux, aux carrefours, par des forains. Son livre renferme trois douzaines d'intermèdes tirés de drames connus de l'époque de Massinger. Mais il est dit, dans la bibliographie (I, IV), que même dans les pièces communes à Fletcher et à Massinger, seules les parties de Fletcher furent exploitées par le théâtre forain.

2. L'embarras de trouver quoi jouer, et la commodité de donner de vieilles pièces, explique en bonne partie la vogue des anciennes, au début de la Restauration.

3. 16 fév. 1661, « a good but too sober a play for the company ».

4. 27 févr. 1668.

5. ... it made me really sick, just as I have formerly been when in love with my wife... makes me resolve to practice wind musique, and to make my wife do the like.

6. 2 mars 1668.

7. 6 mai 1668.



Mais le grand culte de Pepys, c'est le *Bondman*. Il a noté au moins six visites qu'il fit au théâtre, pour voir cette pièce <sup>1</sup> ; il l'acheta <sup>2</sup> ; en 1666, le 2 novembre, il relit encore — après combien de lectures ! — un texte qui le fascine. Tandis que son goût pour *The Virgin Martyr* est plus musical que littéraire, il apprécie *The Bondman* comme un chef-d'œuvre : c'est une excellente pièce ; Betterton s'y surpasse ; Mary Saunderson est une parfaite Cleora. Le 28 juillet 1664, il abandonne une course amoureuse pour entendre son drame de prédilection. — Que Massinger ne rencontra-t-il, de son vivant, amateur aussi enthousiaste !

*The Spanish Curate* <sup>3</sup>, *The Bloody Brother* <sup>4</sup>, *The Beggars' Bush* <sup>5</sup> *The Elder Brother*, <sup>6</sup> *The Double Marriage*, firent également les frais de ces représentations de début, qui marquent si bien la transition entre le drame élizabéthain et celui de la Restauration.

On fit, à Massinger, l'honneur de le piller. Lui-même fut soumis à cette chimie qu'il pratiqua si souvent, et ses vieilles créations<sup>7</sup> firent de nouvelles pièces. Mais tandis que son renom de remanieur s'absorbait dans celui des poètes qu'il refondait, il fut, lui, volé sans gloire. D'Urfey tire *A Commonwealth of Women* de *A Sea Voyage* <sup>7</sup> ; Betterton fait, de *The Prophetess*, un opéra <sup>8</sup>. Le plus impudent de ces vols est celui que Rowe commit sur *The Fatal Dowry* <sup>9</sup>. Rowe fut applaudi, démasqué, mais après sa mort seulement ; et il fallut reconnaître qu'une copie affaiblie de Massinger était encore un morceau puissant.

Au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, des adaptations se trouvent encore. Cumberland modifie *The Bondman* en 1719 <sup>10</sup> ; *The Duke of Milan* <sup>11</sup> en 1729. On joue un *Roman Actor* en 1722 <sup>12</sup>. *The Virgin Martyr* est remise à neuf en 1715 <sup>13</sup>.

---

1. 1 mars 1661, 19 mars 1661, 26 mars 1661, 25 nov. 1661, 2 avr. 1662, 28 juillet 1664.

2. 25 mai 1661.

3. *Rascius Anglicanus*, p. 18.

4. *Ibidem*, pp. 5, 40.

5. *Ibidem*, pp. 8, 39.

6. EB, *ib.*, p. 5 ; DMA, p. 40.

7. 1685.

8. 1690.

9. 1703. « *The Fair Penitent*. On trouvera dans la bibliographie les dérivés de cette pièce. — Jonhson était grand admirateur de cette œuvre. — On peut en suivre la descendance même ailleurs qu'au théâtre : Lothario (dérivé du Novall de Massinger), peut être considéré comme un prototype du Lovelace de *Clarissa Harlowe*.

10. V. bibliographie, adaptations.

11. d°

12. d°

13. d°

Après cette période d'intérêt, un certain refroidissement semble se produire. Nous trouvons bien, en 1744, la réédition partielle de Dodsley ; mais des témoignages postérieurs accusent le milieu du siècle d'indifférence envers Massinger. En 1779, T. Davies, publiant une petite monographie sur le poète, se plaint de l'oubli où il fut plongé jusqu'au moment où George III monta sur le trône : et ce fait eut lieu l'année même où parurent l'édition de Coxeter et la notice de Colman. Cette notice était dédiée à Garrick ; mais cet écrit ne doit pas être considéré comme une dédicace purement honorifique : Colman s'y adresse personnellement à l'acteur et le conjure de ressusciter Massinger. Il accuse Theophilus Cibber de ne l'avoir point mentionné dans ses *Vies des poètes*.

En 1764, D. Erskine Baker <sup>2</sup> parle encore de cet oubli profond où Massinger avait été enseveli. Il dit que la sympathie nouvelle, accordée de son temps à cet auteur, fait honneur à ses contemporains. Il espère que Garrick contribuera à soutenir cet intérêt. Il lui conseille de présenter des pièces adaptées, plutôt que les originaux.

Et en effet, à partir du moment où paraît l'édition de Coxeter, et grâce aux exhortations des critiques, Massinger sort de l'obscurité relative où il avait été réduit, pour n'y plus rentrer. Il ne parvint jamais à une grande illustration, mais il ne fut jamais non plus complètement négligé. En 1779, une nouvelle édition de ses œuvres réunies est nécessaire : c'est Mason qui la fournit. Vingt-cinq ans plus tard, Gifford devra en donner une autre. En 1786, Ferriar lui consacre un Essai, où, tout en déplorant que Massinger n'ait pas, plus que Shakespeare, observé les « règles », il lui accorde plus de force dans la description qu'à Spencer, et le place immédiatement après Shakespeare. C'est surtout au théâtre que sont les preuves de cette notoriété définitivement acquise. Sur quinze pièces qui appartiennent au poète, plus de la moitié furent l'objet d'une ou deux reprises <sup>3</sup>. Parmi celles qui furent

1. En 1760.

2. *Companion of the Play-House*.

3. Celles qui ne furent pas jouées sont : PL (connu seulement en 1805) ; Bel (connu seulement en 1849) ; GDF ; EE ; G ; R.

Représentations de DM. .	1779 (Genest) ; 1816 (Edité, v. bibliographie).
B. . .	1779 (Genest).
RA. .	1796 (Genest) ; 1822 (Edité, v. bibliographie).
MH .	1786 (joué par Kemble, v. Genest) ; 1831 (Edité, v. bibliogr.).
P. . .	1783 (remaniement par H. Bate ; v. bibliographie).
CM. .	1783 (Genest) ; 1810 (« Riches », par Burges, v. bibliog.).
BL. .	1798 (Genest).

Nous avons noté que PL. et Bel. ne furent découverts qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Ajoutons que *Barnavelt*, par Fletcher et Massinger, fut inconnu jusqu'en 1883.

UC. 1834 (British Museum, *Theatrical Cuttings* [1832-1834].  
Date du 11 mai 1834 ; au Victoria Theatre ; adaptation due à *Elton*.  
Il paraît que la pièce fut applaudie. Elle n'est pas éditée).

laissées de côté, la seule que nous regrettons vraiment est *The Great Duke of Florence* ; à part cette exception, on peut affirmer que le public du <sup>xix</sup>e siècle a vu se succéder, au théâtre, toutes les œuvres qui permettent de juger et d'aimer Massinger <sup>1</sup>. Mais la seule pièce qui tint véritablement la scène fut *A New Way* celle-là n'eut pas besoin de l'enthousiasme des littérateurs pour régner au théâtre. Depuis 1748, elle n'est pas sortie du répertoire, et c'est encore une pièce moderne. Garrick l'avait jouée à Drury Lane <sup>2</sup>, sans attendre, on le voit, qu'aucune plume autorisée l'y invitât ; En 1780, nouvelle représentation <sup>3</sup> ; en 1769, Garrick redonne la pièce <sup>4</sup> ; En 1780, c'est Henderson qui incarne Sir Giles <sup>5</sup> ; en 1783, Kemble <sup>6</sup> ; en 1801, Cooke <sup>7</sup> ; en 1816, Kean <sup>8</sup>. D'autres échos de reprises nous parviennent, en 1825 <sup>9</sup>, en 1833 <sup>10</sup>. Je trouve enfin qu'en 1908, la comédie fut représentée par les étudiants de Princeton, aux Etats-Unis <sup>11</sup>.

La popularité de Massinger s'affirma, au moins une fois, en dehors du monde un peu factice du théâtre. En 1803, un discours tiré du *Bondman* (acte I, scène II), fut imprimé sur une grande feuille et distribué au moment où Napoléon méditait d'envahir l'Angleterre. N'est-ce pas un bel hommage à un homme opprimé, depuis deux siècles et demi, par la terre, que d'allumer à sa poésie le patriotisme le plus actuel ?

## II. — LA CRITIQUE ANGLAISE.

Voilà ce que pensa le public. Il est intéressant de parcourir les opinions de ceux qui lurent Massinger, réfléchirent à ce qu'ils avaient lu, et écrivirent leurs réflexions.

Faisons d'abord le bilan de Massinger à l'époque romantique.

- 
1. Notons ici quelques reprises de pièces par Massinger et d'autres auteurs :  
FD : 1814, 1825, 1845 (Schwarz).

H8 : 1817 (*Theatrical Cuttings*, May 1817). Cette pièce continue à être jouée. J'en ai vu une représentation sans décors, par Fry, au Sloane Theatre, en 1905).

SC. 1840 (affiche).

EB. 1850 (affiche).

2. V. Genest.

3. *The Theatre*, 35 (Hawkins). V. l'iconographie, dans la bibliographie.

4. *The Theatre*, 35.

5. V. bibliographie.

6. *The Theatre*, 35.

7. *The Theatre*, 35.

8. *The Theatre*, 35. V. bibliographie.

9. *Theatrical Cuttings* (1820-1831), à Dublin, le 11 avril 1825.

10. *Theatrical Cuttings* (1832-1834), à Brighton, le 27 mai 1833.

11. Affiche, conservée au British Museum.



Gifford 1 lui refuse l'esprit et lui accorde l'humour, bien qu'à un degré moindre qu'à Fletcher. Dans leurs styles, il trouve de la ressemblance ; mais Massinger a plus de vigueur et de virilité.

La *Revue d'Edimbourg* 2, dans ses remarques acrimonieuses sur l'édition de Gifford, reconnaît que Massinger a de l'éloquence, mais prétend qu'il n'est qu'un dramaturge médiocre. Il n'a pas d'esprit et il n'observe point les mœurs. Il n'a pas écrit une seule scène pathétique ; rien qui fasse pleurer, et pourtant quelles boucheries ! Son mérite est dans la dignité ; il a de l'habileté dans la description des caractères et des passions, mais il ne sait pas prêter à ses personnages la logique qu'il faudrait.

Lamb 3 dit que Massinger avait un « moins beau génie » que Middleton et Rowley (qu'il considère comme ses collaborateurs dans *The Old Law*). Cependant il affirme aussi que Fletcher et Massinger sont, dans le jugement de l'univers, les seuls dramaturges de leur temps, qui soient dignes de considération, après Shakespeare. Massinger, ajoute-t-il après l'extrait de *The Picture*, n'a point les qualités supérieures requises pour son art au même point que Ford, Webster, Tourneur et Heywood — et d'autres ! Il n'ébranle jamais l'âme de douleur. Opinion analogue à celle des revuistes d'Edinbourg.

Hazlitt 4 dit que Massinger était « dur et revêche ». Son entendement était fort et subtil. L'impression qu'il produit est due à une antipathie qu'on ne peut s'empêcher de sentir. Il n'a aucune vérité. — Hazlitt alla voir jouer, en 1816, *A New Way*, *The Duke of Milan*, et *The Fair Penitent*, et l'intérêt qu'il y prit, d'après ses comptes-rendus, prouve que Massinger savait malgré tout l'intéresser.

S. T. Coleridge s'est exprimé assez abondamment au sujet de Massinger. Feuilletons son *Table Talk*. En 1833, il l'accuse de n'avoir vu dans l'amour que la passion bestiale. En 1833 encore, il trouve le style de Massinger aussi rapproché que possible de la prose et de la conversation. C'est là un éloge, dans la pensée de Coleridge ; en 1834, il admire les vers de Massinger, et pense

---

1. 1805 [Introduction], To wit Massinger has no pretensions, though he is not without a considerable portion of humour... &c.

2. 1808, Massinger is an eloquent writer, but an indifferent dramatist. His characters have no wit ; his tragedies no propriety. There is not a single pathetic scene... &c.

3. 1808, ... Fletcher and Massinger, in the estimation of the world the only dramatic poets of that age who are entitled to be considered after Shakespeare... Massinger had not the high requisites of his art in anything like the degree in which they were possessed by Ford, Webster, Tourneur, Heywood, and others. He never shakes ou disturbs the mind with grief.

4. 1821, Harsh and crabbed... great strength and subtlety of understanding, inveteracy of purpose, and perversity of will... Massinger makes an impression by hardness and repulsiveness of manner... He fixes arbitrarily on some object which there is no motive to pursue... and then by screwing up his heroes or heroines to the deliberate and blind accomplishment of this, thinks to arrive at « the true pathos and sublime of human life ».

les mettre au-dessus de ceux de Jonson. — En 1835 : Massinger est toujours amusant ; ses pièces ont l'intérêt de romans. Mais les passions qu'il représente sont exagérées.

Dans la « série de conférences » de Coleridge <sup>1</sup>, la septième nous parle assez longuement de Massinger. Il remarque son esprit satirique, acharné contre les vices de l'époque ; son excellente versification, où il voit pour le drame un modèle meilleur que celui de Shakespeare peut donner, parce qu'il est proche de la conversation. Il note le manque de bienséance dans les caractères même les plus sympathiques, et le défaut de préparation de leurs actes, leur inconsistance, leur développement capricieux, la bassesse du comique dans les tragédies. Il préfère les comédies. Il refuse au poète la haute imagination ; enfin il le compare à un peintre flamand.

Hallam <sup>2</sup> loue les caractères de Massinger et les place au-dessus de ceux de Fletcher et de Jonson. Il admire surtout, pour la variété, ceux de femmes. Il blâme l'indécence de l'auteur. En somme, il ne lui reconnaît qu'un supérieur, Shakespeare : il lui refuse cependant l'esprit et le savoir-faire de Fletcher.

Ces jugements sont en contradiction sur certains points, unanimes sur d'autres. Deux opinions générales sont d'abord en présence : les uns admirent en Massinger le dramaturge : Hallam est décidément de cet avis, il l'est presque seul ; les autres, quand ils parlent de la puissance de vérité dramatique, ne la mentionnent que pour la refuser à Massinger. Tous le trouvent indécent ; tous lui refusent l'esprit, le charme et l'imagination. Massinger s'est fait estimer des romantiques : il n'a pu conquérir leur profonde affection. La poésie enchanteresse qu'ils admiraient chez les élizabéthains, ils ne la trouvaient point chez Massinger. Hallam — « classic Hallam », a dit Byron <sup>3</sup> était mieux fait que tous les autres critiques pour apprécier le mérite de Massinger : c'est lui qui en composa, à cette époque, le plus brillant éloge.

---

1. Cette conférence divise en dix points la critique de Massinger. Je les résume ainsi : 1. Esprit satirique. — 2. Excellente versification. — 3. Défaut de bienséance. — 4. Invraisemblance dans les caractères de sots (Sylli). — 5. Manque de préparation des actes des personnages. — 6. Leur inconsistance. — 7. Maladresse des monologues. — 8. Défaut d'unité d'impression. — 9. Passions bizarres et invraisemblables. — 10. Médiocrité des scènes comiques dans les tragédies. [A Course of Lectures. Lecture VII].

2. 1839, The most striking excellence of this poet is his conception of character ; and in this I must incline to place him above Fletcher, and, if I may venture to say it, even above Jonson... He has indeed no great variety... He has more variety in his women than in the other sex... no writer is more contaminated with gross indecency... Massinger as a tragic writer appears to me second only to Shakespeare ; in the higher comedy, I can hardly think him inferior to Jonson. In wit and sprightly dialogue, as well as in knowledge of theatrical effect, he falls very much below Fletcher.

3. *English Bards and Scotch Reviewers*.

Après cette période où nous voyons Massinger exciter un intérêt littéraire, et qu'on peut considérer comme close par l'édition de Hartley Coleridge (1840), comme elle avait été ouverte par celle de Gifford, nous trouvons, en Angleterre, peu de jugements à relever sur le compte de notre auteur. C'est l'époque où Massinger commence à être exporté à l'étranger, qui subit aussi, avec quelques années de retard, le contre-coup de l'intérêt qu'il éveilla en Angleterre. On se remet à le lire en Allemagne, où il avait déjà excité la curiosité de Tieck et de Schlegel ; Rapp publie son étude <sup>1</sup>. On peut dire qu'il est découvert en France, où Mézières <sup>2</sup>, Taine <sup>3</sup> et Lafond <sup>4</sup> parlent de lui. En Amérique, Lowell le lit et le commente <sup>5</sup>. — L'édition de *Believe* est publiée en 1849, sans que l'enthousiasme ni les discussions du début du siècle se raniment en Angleterre. C'est après l'édition de Cunningham (1871), que s'inaugure une seconde période d'intérêt. Nous laissons de côté les nombreuses controverses techniques, pour ne nous occuper que des jugements littéraires.

Leslie Stephen <sup>6</sup> consacre un article à Massinger dans le *Cornhill Magazine*, réédité dans *Hours in a Library*. Il voit dans Massinger le représentant d'une époque où l'imagination qui travaillait les grands dramaturges est en baisse. Il trouve ses sentiments forcés et trop peu sincères ; il regrette qu'il n'ait pas écrit des romans en prose au lieu de pièces en vers. Quant à sa moralité, elle est « morbide ». Entendons par là que Massinger n'a pas assez le culte de l'action, qu'il attache trop peu d'importance aux vertus passives, chasteté, foi gardée, respect de soi.

Que venons-nous de lire, sinon, sous une forme adoucie, et avec plus d'ingéniosité, ce que nous avons déjà entendu dans la bouche de Hazlitt et de Lamb ? Comme aux romantiques, Massinger inspire à Leslie Stephen plus de regret que de satisfaction : mais le fin critique couvre son regret d'un souhait, et fait crédit à Massinger d'un mérite qu'il aurait pu avoir.

Swinburne <sup>7</sup> publie dans la *Fortnightly Review* un article qui est resté

---

1. 1856.

2. 1864.

3. 1864.

4. 1864.

5. Lowell s'occupa déjà de Massinger quand il étudiait à Harvard (c. 1840).

6. 1877, ... period when the imaginative impulse represented by the great dramatists was running low... sentiments which are occasionally too highflown and over strained to be thoroughly effective, but which we get uttered with sufficient sincerity... we often feel that, if external circumstances had been propitious, he would have expressed himself more naturally in the form of a prose romance than in a drama... His morality is morbid... passive virtues...

7. 1889. The most temperate, studious, and conscientious of the successors of Shakespeare... Ford, as a master of passion... style... stands far above him : Tourneru



célèbre. Il appelle Massinger « le plus tempéré, le plus studieux, le plus consciencieux des successeurs de Shakespeare ». Il le met, immédiatement après cet éloge, fort au-dessous de Ford, de Tourneur, à plus forte raison de Webster. Massinger n'est pas poète ; il est artiste, et au point de vue de la composition, de l'intrigue, de l'harmonie des parties, il est incomparable. Cette louange n'est pas la seule que décerne Swinburne : il découvre chez Massinger un souci presque constant de défendre des idées sociales et des préoccupations patriotiques et morales qu'il est impossible de ne pas reconnaître. Comme Gifford, Swinburne ne refuse à Massinger l'esprit que pour lui accorder l'humour. Il loue dans son style, à défaut d'imagination et de pathétique, la pureté et la lucidité. Il trouve le poète assez bon dans la tragédie, inimitable dans la tragi-comédie. Il blâme enfin sévèrement tout ce que Coleridge a dit de Massinger.

C'est la première fois qu'en Angleterre nous entendons pareille justice rendue à Massinger. C'est mieux que l'éloge de Hallam, parce que les restrictions sur la morale ne se trouvent pas dans le jugement de Swinburne, et ensuite parce que ce dernier est le seul à avoir si fortement motivé son opinion, et avoir rendu son impression sensible avec autant d'exactitude. Swinburne a adopté un point de vue net et nouveau ; sacrifiant le poète, il lui est resté assez de sympathie et d'intelligence pour comprendre le dramaturge et l'aimer.

Il est croyable que cet article de Swinburne a fondé une appréciation originale de Massinger. Vue plus largement, la prétendue indécence de l'auteur se réduit à une grossièreté toute de surface : au fond, Massinger est moral et grave. Ward <sup>1</sup> l'affirme dans sa littérature dramatique. Les critiques sur le manque d'imagination, sur la monotonie du style sont maintenues et justifiées ; mais le fond du jugement est tout autre qu'il y a une soixantaine d'années. Loin de voir maintenant chez Massinger un corrupteur, on veut en faire un professeur de morale sociale. Casserley <sup>2</sup>, dans un article de la *Westminster Review*, découvre dans ses pièces une apologie du féminisme ; et

---

stands higher than Ford ; and Webster, if compared to them, is as Shakespeare if compared with Webster. But if Massinger cannot be classed as a poet with the least of these... the best of them cannot be ranked as an artist, I do not say equal, but comparable to Massinger.

... Coherence of composition, dexterity of plot and harmony of parts... in these the best work of Massinger is preeminent above that of his more inspired and impulsive rivals... Massinger's deficiency in wit would seem to have blinded most of his critics to the excellence of his humour... unflagging interest in contemporary history as well as in social and political questions... In tragedy Massinger was excelled... in the line of severe and serious tragicomedy he certainly has never been and perhaps never will be equalled.

1. 1899.

2. 1899.

les arguments ne lui manquent pas pour étayer sa thèse. Massinger n'est plus considéré, ainsi qu'au début du siècle, comme un artisan plus ou moins adroit, un versificateur plus ou moins voué et facile : sa pensée même intéresse.

Courthope 1, le dernier que nous citerons dans cette énumération, résume, dans une appréciation courte, claire et habile, les mérites littéraires et moraux de Massinger. Il approuve la cohérence élégante de ses drames ; il en reconnaît la valeur idéale et trouve l'origine de cette orientation dans une imitation des vieilles moralités.

Gifford restaura Massinger. Swinburne en fut l'interprète ; d'autres expliquèrent les détails de son œuvre. Après tous ces travaux et toute cette sympathie, celui qui ignore Massinger est coupable.

### III. — LA CRITIQUE AMÉRICAINE

En 1810, à Philadelphie, le *Mirror of Taste* publie, expurgées, quatre pièces, en petites brochures fort mal imprimées, et accompagne ces extraits de notices. L'auteur de ces articles affirme que si le goût d'œuvres telles que celles de Massinger devenait commun parmi la jeunesse du Nouveau-Monde, la mauvaise littérature disparaîtrait. Les livres comme ceux de Massinger font penser. Massinger est comparé au Roastbeef d'Angleterre, opposé aux « fricassées de grenouilles », qu'aime et que fait aimer la France. Le critique déplore l'obscénité de l'auteur, mais rassure le public en se chargeant de purifier ce qui pourrait offenser. — L'essai de Ferriar est donné en fragments, comme argument littéraire.

En 1831, l'édition de Harness, contenant des pièces adaptées pour les familles, est publiée à New-York en même temps qu'à Londres.

Lowell s'est, à différentes époques, occupé de Massinger. Le premier fragment, qui est aussi le plus caractéristique, consiste en une trentaine de pages de jeunesse, publiées en 1902. Massinger, dit Lowell, est le Cowper de son siècle. Cowper, s'il avait vécu sous Charles 1<sup>er</sup> et écrit pour le théâtre,

---

1. 1903, He resembles Shakespeare in the skill in which he develops the action of his plays ; but, unlike him, he almost always contrives his own plots... Massinger's plots are clear, simple and intelligible... The most striking feature... is his deliberate revival... of the spirit of the old Morality... Not only was Massinger influenced by the spirit of the old Morality, but he seems at the outset of his career to have attempted to preserve its ancient forms. He trod the path followed by Dekker in *Old Fortunatus* and *Honest Whore* ; and indeed the *Virgin Martyr*... shows, in many points, stricter adherence to the lines of interludes like *the Castle of Perseverance* than either of these plays... In his later plays he abandoned completely the manner of Dekker, and worked out his moral conception by making the plot the vehicle of poetical justice.

aurait sûrement composé *The Virgin Martyr* et *The Fatal Dowry*. La figure des deux auteurs se ressemble. Leurs ouvrages sont analogues par le sentiment religieux ; mais Massinger n'est pas d'une piété aussi sentimentale que Cowper. Lowell refuse à Massinger l'imagination, pour lui accorder la dignité et même une humeur chevaleresque qui rappelle Sir Philip Sidney. Les plus beaux parmi les caractères qu'il a peints reflètent sa propre âme, qui était « virile », forte et farouche ; il avait un sentiment vrai et élevé de la vocation sacrée du poète » 1.

Cette appréciation juvénile montre que Lowell, alors étudiant d'Harvard savait deviner cette valeur morale de Massinger qui, une fois reconnue, a rempli la critique anglaise. — L'autre fragment de Lowell est dans *Old English Dramatists*, et appartient à une époque plus mûre. Lowell y loue Massinger, non tant pour les passions qu'il peint, ou pour sa puissance, que pour son amour de tout ce qui est beau et estimé dans la nature humaine. Il vante également l'intrigue, la versification et le style. Il maintient que Massinger ne saurait être comparé — comme le fait Lamb — à Rowley ou à Middleton, car il est d'une autre espèce, d'une espèce supérieure 2.

Moins enthousiaste que la première critique, la deuxième la confirme pourtant, et la clairvoyance du jeune Lowell mérite d'être applaudie. — Depuis, Massinger a fait l'objet, en Amérique, de travaux qu'on ne peut négliger, et qui, relevés dans la bibliographie technique, seront mis à contribution plus loin. La *Modern Language Association* se signale par son zèle à analyser certaines questions historiques et littéraires se rattachant à lui. — Une édition du *Roman Actor* est préparée dans la *Belles Lettres Series*, publiée sous la direction du professeur G. P. Baker.

---

1. He seems to us the Cowper of his age. If Cowper had lived then and written plays, he would have written such as *The VM* and *The FD*. There is something even in Cowper's physiognomy which reminds of Massinger. In their writings we can observe the same religious feeling. But Massinger's mind was too strong to admit that sentimentalism into his religious faith which characterised Cowper's... He seldom displays fancy or tenderness, and never the highest reaches of imagination... The foremost characteristic of Massinger... is a refined and grave dignity fired with a certain Sir Philip Sydneyism of chivalrous gentlemanliness... In the best of Massinger's characters we seem to have a true, unconscious picture of himself, a photographic likeness, as it were, of his soul when the sunshine was upon it... Massinger had a true and lofty feeling of the sacred calling of the poet...

2. To me Massinger is one of the most interesting as well as one of the most delightful of the old dramatists, not so much for his passion or power, though at times he reaches both, as for the love he shows for those things that are lovely and of good report in human nature... &c.



IV. — LA CRITIQUE ALLEMANDE.

L'honorable notoriété de Massinger ne fut pas limitée aux pays de langue anglaise. Il fut joué en Allemagne, traduit et jugé en Allemagne et en France. L'une des pièces qu'il rajeunit, *The Virgin Martyr*, appartient au répertoire courant des pièces allemandes, aux <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles. Était-ce le texte tel que l'arrêta Massinger qu'on jouait? Il est possible que, si ce texte fut adopté, il subit bien des modifications ; on peut même se demander si la version germanique ne dérivait pas d'une forme antérieure de la pièce ; et ainsi il n'y aurait qu'une sorte de parenté entre l'œuvre que nous avons et le livret exécuté sur les scènes allemandes. Même dans cette supposition, le rapprochement mérite d'être signalé. Herz 1 nous montre l'aventure de sainte Dorothee montée à Dresde en 1626, à Cologne en 1628 et 1648, à Riga en 1648, à Prague en 1651, à Güstrow 2 en 1660, à Biberach 3 en 1655, à Bergen en 1700, à Stockholm en 1734, à Hambourg en 1785.

Au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, nous voyons *The Duke of Milan* joué en 1848 à Vienne, sous le nom de *Alfonso von Ferrara* 4, et en 1879 à Berlin 5. Ces tentatives n'eurent pas grand succès. En 1821, A. von Arnim adapta *A New Way* 7 ; Götschenberger,, en 1874 6. En 1905, *The Fatal Dowry* est exécutée à Berlin sous le nom de *Der Graf von Charolais* 8. — Tieck crut traduire du Massinger en donnant sa version allemande de *The Second Maiden's Tragedy*, en 1829 ; Bandissin, en 1836, traduit plusieurs pièces de Massinger et de Massinger et Fletcher. Prölls, en 1904, traduit *The Great Duke* 9.

Lessing eut l'honneur de parler très tôt de notre poète. En 1758, au <sup>xii</sup><sup>e</sup> volume de sa *Theatralische Bibliothek*, il lui accorde quelques lignes. Il parle de la popularité de Massinger dans le monde des théâtres, de sa collaboration avec Fletcher, et lui attribue quatre pièces dûes à son seul génie.

1. *Theatralische Forschungen*, 1903.

2. Mecklenbourg Schwerin.

3. Wurtemberg.

4. Par Schröder. « Liess das Publikum Kalt und teilnahmslos » [Hebbel-Werke, XII].

5. V. Article de Landau, *Zeitschrift für vergleichende Litt. gesch.*, 1895-96 (v. bibl.).

6. Je n'ai pas trouvé trace de cette traduction au British Museum, non plus que de celle de Schröder citée note 4.

7. V. bibliographie, I-V.

8. V. bibliographie, I-V.

9. V. Meissner, sur les représentations de cette pièce qui auraient eu lieu à Gratz, avant la rep. à Londres (bibliographie, lacune). — Herz (*Theatr. Forschungen*, 1903), relève à Dresde, 1661 : « Von des Grossherzogs zu Florenz seine belindigkeit ». — [1626 : « Tragicomedia von Hertzogk von Florenz », antérieur à la rep. à Londres].

Schlegel, en 1809, dans sa 33<sup>e</sup> conférence, sur Beaumont, Fletcher et Massinger rappelle l'édition récente de Gifford. Il ne juge pas Massinger inférieur à Beaumont et Fletcher ; il trouve qu'il leur ressemble beaucoup par la structure de ses pièces, le ton moral, le langage et la versification. Il déclare impossible de décider, en dehors de tous indices extérieurs, lequel des trois a composé une pièce donnée.

Rapp (1856), a une vue très personnelle du talent de notre auteur. Il déclare que Massinger fut « un élément entièrement nouveau sur la scène anglaise ». Marlowe, Shakespeare et Fletcher marquent trois époques de l'histoire du drame ; Massinger symbolise la quatrième. C'est l'Euripide anglais. Il ne parle pas le langage de l'imagination mais un idiome à la fois pathétique et abstrait. C'est un « poète de la réflexion ». Il se rapproche un peu du genre français ; il ressemble encore davantage à Calderon ; bien plus précisément, à Schiller. En Angleterre, son plus exact analogue est Byron. Rapp met Massinger plus haut que Fletcher, parce que ce dernier imita Shakespeare et que Massinger fut indépendant. Parmi ses devanciers, Massinger eut un prédécesseur, Heywood, qui a les mêmes principes éthiques, mais moins de talent d'exécution. Massinger est surtout tragique 1.

Telle est, dans l'ordre où elle se présente, avec ses rapprochements bizarres, l'intéressante théorie de Rapp.

Dans la période contemporaine, l'Allemagne a fourni un contingent très respectable à la critique de Massinger. Kaepfel, qui a signé le chapitre sur Massinger dans la toute récente *Cambridge History of English Literature* 2, a également étudié les sources du poète ; et de son travail ont germé une foule de monographies, écloses dans les universités germaniques. Quiconque voudra bien jeter les yeux sur la Bibliographie des questions techniques, s'assurera qu'elle est en grande partie allemande.

1. M. ist ein ganz neues Element auf der englischen Bühne. Nach Marlow, Shakespeare, Fletcher, ist er der vierte Mann, der wahrhaft in dieser Classischen Zeit Epoche macht. Eine andere psychologische Grundlage, die der Thätigkeit des dialectischen Euripides entspricht, hat aber erst M. auf der englischen Bühne eingeführt. Er spricht nicht mehr die Sprache der Imagination, wie alle seine Vorgänger, etwa mit Ausnahme Ben Jonson's, er spricht eine bis dahin ungehörte Sprache, welche auf dem Pathos einerseits, anderer seits aber auf dem *abstracten* Denken, auf dem Verstande beruht; er ist mit einem Worte ein Reflexionsdichter. Sein abstracter Pathos hat einige Aehnlichkeit mit dem französischen Geist, die aber doch nicht sehr weit geht ; viel nähere innere Sympathie hat er mit dem spanischen Calderon, und eine vielleicht noch grössere mit unserm deutschen Schiller und endlich unter seinen Landsleuten nur mit dem... Byron... Man kann sagen, M. steht für uns höher als Fletcher, insofern er nicht wie dieser den Shakespeare nachahmt... Die meiste Aehnlichkeit unter seinen Vorgängern hat er noch mit Heywood, dieselbe ethische Grundlage, aber er übertrifft diesen weit an Darstellungstalent... Massingers starke Seite die Tragödie ist, ganz wie bei Euripides...

2. Le jugement que Kaepfel porte sur Massinger est l'indice d'une connaissance très intime de son œuvre. A signaler, comme faisant aussi preuve de pondération, celui de W. von Wursbach, *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft*, 1899.

V. — LA CRITIQUE FRANÇAISE.

Les critiques allemands qui se sont occupés de Massinger sont nombreux et seront constamment cités. La France a beaucoup moins fait et beaucoup plus tard.

Taine, entraîné par sa vue féroce du tempérament anglais, parle de « la crudité », de « l'énergie extraordinaire et repoussante », de « sentiments violents... jusqu'à ceux qui dénaturent l'homme ». Il mentionne également l'indécence où Massinger, semblable à ses contemporains, se complaisait <sup>1</sup>.

M. Mézières consacre un chapitre à Massinger. Il l'appelle « le plus célèbre des successeurs de Shakespeare ». Nous avons relevé la méprise faite sur la naissance du poète <sup>2</sup>. Il reconnaît à son style une « élégance travaillée ». Il lui refuse « le don d'avoir été un observateur très pénétrant de la nature humaine... » ; Massinger n'a bien exprimé « que les sentiments forts ». Le savant académicien montre chez Massinger un goût se rapprochant du goût dramatique français, et en lutte avec le caractère national, qui, en définitive, prend le dessus. Il trouve aussi que Massinger a des idées communes avec Ben Jonson, dont il s'approche par le ton retenu et oratoire, un peu prosaïque, et par sa conception des caractères. Enfin M. Mézières affirme que tous les dramaturges qui succédèrent à Massinger procèdent de lui.

Lafond, en 1864, n'ayant fait sa traduction que pour illustrer « le bel ouvrage » de Taine, s'est contenté, dans sa préface, de rapporter quelques renseignements empruntés à Gifford ; Taine n'a pas même accordé un paragraphe entier à Massinger ; il ne l'a cité qu'en passant, et l'a broyé dans son système. Le chapitre de M. Mézières resterait les seules pages françaises où l'on ait pu, jusqu'à présent, lire un jugement motivé sur le poète, sans un article assez fin que publia M. de Trévenet dans une *Revue de l'Enseignement des Langues vivantes*, en 1886-1887.

L'appréciation de M. de Trévenet plaît par l'exactitude plus grande des renseignements matériels, et la loyauté du jugement. Il reconnaît qu'Arthur fut un « honorable serviteur » des Herberts. Il affirme que Massinger « est le plus noble, le plus moral et peut-être le mieux pondéré <sup>3</sup> » des successeurs de Shakespeare. Parlant du style il dit : « Ce doit être pour l'oreille et l'imagina-

---

1. Voir une note [II, 12], à propos de : « Vous verrez sur la scène, dans le Périclès de Shakespeare, toutes les puanteurs d'un bouge de prostitution ». — Voici la note : « Rôle de Calypso dans Massinger ; &c. ». (Calypso est un personnage de *Guardian*).

2. Biographie, famille.

3. C'est une citation textuelle.



tion un enchantement véritable que d'entendre un bon déclamateur anglais réciter, même hors de la scène, quelques longues tirades de Massinger ». Il reconnaît que « le plus touchant et le plus beau caractère de femme que Massinger ait su composer et faire vivre, c'est celui de la fille d'honneur Camiola... ».

Nous devons à l'auteur de ces lignes notre reconnaissance pour avoir été le lecteur le plus attentif que Massinger ait rencontré en France 1.

---

1. Rappelons ici que Massinger a exercé son influence sur quelques œuvres littéraires françaises — aujourd'hui bien oubliées — par l'intermédiaire de Rowe. [Voir bibliographie, I, quatrième partie (b), n° 10, note]. — L'adaptation la plus notoire est celle de Colardeau, *Caliste*, donnée en 1760 au Théâtre Français. Elle ne réussit pas, malgré l'enthousiasme de Diderot.

On lit dans une lettre de Nivelles de la Chaussée à l'abbé Leblanc (1750), publiée dans l'*Amateur d'Autographes*, n° 253 : « La Belle Pénitente, de la façon de l'abbé de la Tour, qui est bien la plus pitoyable chose qu'on puisse ne pas lire... ».

## CHAPITRE IV

---

### Résultats de l'Enquête sur la Collaboration

Pendant une période qui a pris fin seulement il y a une quarantaine d'années, les critiques savaient, ou pouvaient savoir, que Massinger avait collaboré avec Fletcher ; mais ils ne disposaient d'aucun moyen précis pour déterminer, ni quelles pièces avaient été faites en collaboration, ni quelles parties il en fallait attribuer à chaque auteur. Les documents sur lesquels reposait cette motion étaient le texte de Langbaine, cité dans la biographie, et une épigramme d'Aston Cokaine, également relevée dans le même chapitre. A Fletcher, nous savons qu'il faut ajouter Field et Daborne, qui sont présentés en étroite union avec Massinger, dans la « Tripartite Letter ».

A ces indications précieuses mais vagues, les historiens du théâtre ne pouvaient manquer de vouloir substituer des notions exactes, et sur la nomenclature des pièces faites en collaboration, et sur les modalités mêmes de cette collaboration. La méthode qui permettait d'atteindre ce double but fut trouvée dès que l'on s'avisa que la versification était un moyen facile et sûr de reconnaître la main de chaque poète. Cette découverte peut se dater de 1874 ; en cette année, Fleay publia un article <sup>1</sup> où l'auteur, observant dans les œuvres incontestées de chacun des successeurs de Shakespeare ce qu'il appelle une « metrical humour », ou préférence caractéristique pour certaines formes métriques, adopte ce critère pour retrouver ce qui revient à chacun dans les œuvres d'attribution douteuse.

A partir de ce moment, la méthode métrique ne fit que prospérer. En 1880, le « Cercle Shakespearien » de Saint-Petersbourg publia une sorte de code de la méthode <sup>2</sup>, en insistant sur les points où doit s'exercer le discernement du lecteur : ce sont d'une part les enjambements (run-on lines), et terminaisons faibles ou légères (light and weak endings) ; d'autre part, les terminaisons féminines (double endings), ou syllabes en excès après le dernier temps fort des vers.

---

1. The New Shakespeare Society's Transactions.

2. Englische Studien (article en anglais).

Oliphant <sup>1</sup> ajouta ses efforts à ceux de Fleay et de Boyle et ce sont ces trois auteurs qui font le gros de la littérature métrologique qui nous intéresse ici.

Nous voyons donc que la critique métrique est, aujourd'hui, une discipline organisée et d'un domaine assuré. Nous allons, avec autant de concision que possible, — puisque cette étude est développée dans un autre volume, — indiquer les procédés de cette critique, en apprécier la valeur, puis en exposer les résultats qui nous ont permis de connaître l'influence que Fletcher eut sur Massinger alors qu'ils travaillaient ensemble.

Le vers du théâtre élizabéthain, nommé « blank verse », est un vers de dix syllabes et cinq accents, sans rime. A côté de ce vers « blanc » on trouve : des vers de même mesure, mais rimés ; des vers lyriques ; de la prose ; — ces trois derniers éléments sont des variantes dont certaines (la prose et les vers décasyllabiques rimés), ont pris chez quelques auteurs une grande importance, mais que nous pouvons négliger pour le moment.

Le vers blanc existe, pleinement constitué, chez Marlowe, mais, tout en demeurant, dans son essence, le même, il a admis des traitements bien différents : rigoureusement décasyllabique à l'origine, et coupant le sens à la fin de chaque ligne, il s'est assoupli, à force d'être pratiqué, il a recueilli des syllabes supplémentaires, et en lui-même (anapestes), et au bout (terminaisons féminines). Le sens s'est poursuivi d'un vers à l'autre.

Ces conquêtes, bien légitimes, en quelque sorte inévitables, ne suffiraient pas à différencier nettement un auteur d'un autre. La différenciation utile n'a commencé que le jour où certains poètes ont abusé de ces facilités nouvelles, et, surtout, ont abusé de l'une d'entre elles à l'exclusion des autres. Beaumont et Fletcher, unis par l'amitié et par un destin qui semble les vouloir indiscernables, ont poussé à l'extrême des prédilections. Beaumont refuse de se permettre des vers de plus de dix syllabes, et enjambe sans retenue ; Fletcher n'enjambe à peu près jamais, et ses vers s'allongent avec une indolence qui n'est gracieuse que quelquefois. Il semblait qu'aucune originalité ne restât plus à prendre, mais Massinger parvint à se faire un style : il y parvint en se mettant à peu près au milieu de ces deux hypertrophies. Il enjambe régulièrement, et durement, s'arrêtant sur des prépositions ou des possessifs, il allonge le vers, mais à la fois beaucoup moins souvent, et beaucoup moins paresseusement que Fletcher.

Notre tâche la plus importante étant de séparer Beaumont, Fletcher et Massinger, nous sommes heureux qu'ils nous en aient fourni un moyen si aisé. Pour faire le départ de ce qui revient aux autres : Field, Daborne, — on



a tout candidat possible — nous avons recours à d'autres indices : rimes, vers incomplets ; quelquefois, irrégularité et mauvaise qualité des vers.

Si invraisemblable qu'un pareil état de choses puisse paraître en soi, il ne peut manquer de sauter aux yeux de celui qui, une fois prévenu, lit les textes avec la moindre attention. Si nous nous pénétrons de la conviction que ces auteurs ont été ainsi capables de mécaniser leurs vers, nous ne nous étonnerons plus de la façon également mécanique dont ils traitent leurs intrigues et leurs caractères. Faire toujours la même chose, c'est d'abord pouvoir produire plus facilement ; c'est aussi une condition de succès. Nos caricaturistes modernes ne s'attachent-ils pas à exagérer d'autant plus leur manière, qu'ils sont plus nombreux, et veulent que leur trait proclame leur signature ? En voyant le vers toujours nonchalant de Fletcher, le vers toujours coupé de Beaumont, je pense à ces bonshommes tirebouchonnés ou sphéroïdes que crayonnent d'excellents dessinateurs.

Dans quelle mesure les critères métriques sont-ils des guides dignes de confiance ? — Dans la mesure, me semble-t-il, où ils sont sensibles à l'oreille. Autrement dit, toute répartition reposant sur une statistique est contestable, parce que, d'abord, l'espace même où la statistique s'exerce est matière à discussion. Vais-je compter les enjambements de toute une pièce, pour savoir à qui l'attribuer ? ou d'un acte ? ou de cent vers ? Mais la pièce peut appartenir à quatre auteurs différents ; de même de l'acte, de la scène, de cent vers, même de vingt. Le procédé des moyennes est ici déplorable, puisque la division peut porter sur des fragments très inégaux et très petits. Si la délimitation des auteurs ne se fait pas clairement, il faut l'avouer ; si elle a lieu avec netteté, la citation du passage doit suffire pour rallier le lecteur à notre opinion.

D'un autre côté, d'autres éléments d'appréciation peuvent et doivent être utilisés avec les critères métriques. Des allusions de toute sorte, comme celles de Langbaine, de Cokaine, quelques déclarations des prologues, les titres des pièces — pourtant si souvent mensongers — nous mettent sur la voie d'attributions inédites, ou limitent nos hypothèses. L'histoire littéraire et la critique de la versification collaborent entre elles et se contrôlent mutuellement.

L'usage de cette méthode aboutit à deux classements différents. Tantôt une simple collaboration est reconnue ; tantôt la seule supposition possible est celle d'un remaniement ; et ici surtout histoire et preuves internes doivent être confrontées. Quand la versification présente un aspect trouble et complexe, que les vers incomplets se multiplient, que les tirades se raccordent mal, on a là des symptômes internes de remaniement ; parfois la confusion ne se borne pas à la forme du drame, mais l'intrigue même présente des incohérences ; il se trouve, une fois au moins, qu'un personnage ait

deux noms, parce qu'il a été soumis, imparfaitement, à une refonte qui a laissé subsister un tronçon de son ancienne identité <sup>1</sup>. Extérieurement, la marque la plus nette de reprise est la date du texte définitif si elle est postérieure à la mort ou à la retraite de l'un des auteurs. Les prologues et épilogues avouent aussi volontiers ces entreprises posthumes. Enfin, le remaniement lui-même peut être l'œuvre de plusieurs associés ; et si le texte primitif provient aussi d'une collaboration, on se trouve en présence du problème dans sa plus grande complexité.

Qu'il s'agisse de collaboration ou de remaniement, la fabrication est de même nature. Faire le tableau synoptique d'une pièce, marquant les scènes de signes se rapportant à chaque auteur, c'est composer une espèce de mosaïque qui peut offrir les combinaisons les plus bizarres. Autrement dit, chacun avait une tâche et la remplissait, ignorant à peu près celle du voisin. Un seul personnage devait savoir, et l'idée de l'ensemble, et ce que chacun accomplissait : c'était le chef d'atelier. L'œuvre était la juxtaposition de parties qui, d'après un plan préconçu, devaient s'assembler ; ce n'était pas le produit d'une conception commune.

Le chef, nous le savons déjà, c'était Fletcher. Sa suprématie s'accuse par les morceaux qu'il se réserve et par la façon dont il sait répartir à chacun le travail qu'il sait le mieux faire — peut-être parce qu'on le lui a toujours imposé. Ainsi Massinger est spécialement chargé des expositions et des dénouements.

La marque imprimée par Fletcher sur ses ouvriers a été si forte, qu'après sa mort, ceux-ci ont continué la technique qu'il avait su établir. Si une pièce remaniée se distingue, selon ce qui a été dit plus haut, par un certain flottement dans l'exécution, le procédé de travail y est le même que dans une pièce en collaboration. Massinger s'y donne le rôle que jadis lui donnait son maître. Les exceptions sont de celles qui confirment la règle <sup>2</sup>. elles s'observent dans des cas où le principe en question n'avait pas possibilité de s'appliquer <sup>3</sup>.

---

1. *The Knight of Malta*.

2. *Henry VIII*.

3. Tels sont les résultats généraux de l'enquête. Dans le détail, voici les attributions auxquelles elle aboutit :

Collaboration.	
Fletcher et Massinger.	
<i>Barnavelt</i> . . . . .	1619
<i>Custom of the Country</i> . . . . .	1620 ?
<i>Little French Lawyer</i> . . . . .	1620
<i>False One</i> . . . . .	1620
<i>Beggars' Bush</i> . . . . .	avant 1622

Les conditions extérieures du travail étant ainsi rigoureusement déterminées, et par l'autorité du maître, et par l'esprit traditionnaliste du disciple, il semble que l'étude de cette série de drames doive donner bien peu de satisfaction à celui qui y cherche quelques traces du génie de notre poète. Assurément, que de drames où l'ensemble a perdu tout l'intérêt qu'il pouvait avoir dans sa fraîcheur ; où, dans l'ensemble, il est languissant et fade ; combien d'autres, où Fletcher a pris pour lui tout ce qui pouvait devenir amusant et pathétique ! — mais Massinger, malgré ce système oppressif et cruel, a su, de temps à autre, manifester ce qu'il était, et surtout ce qu'il était capable d'être. Parfois, traitant un caractère présenté en d'autres passages par Fletcher, il a su lui imposer de la fermeté et de la cohésion (Cléopâtre, dans *The False One*) ; dans une autre occasion, il crée lui-même un personnage, l'anime de toute sa sympathie, et, dans un rôle réduit, lui

---

<i>Prophetess</i> . . . . .	1622
<i>Spanish Curate</i> . . . . .	1622
Fletcher, Massinger et Field	
<i>Thierry and Theodoret</i> . . . . .	1617
<i>Knight of Malta</i> . . . . .	avant 1619
<i>Queen of Cointh</i> . . . . .	avant 1619
Fletcher, Massinger, Field, Daborne.	
<i>The Bloody Brother</i> . . . . .	1613 ?
Massinger, Field.	
<i>Fatal Dowry</i> . . . . .	avant 1619

On remarquera combien les dates sont rapprochées. Loin d'être un embarras pour la théorie, cette densité de production explique les procédés de division du travail employés par l'atelier.

#### Remaniements.

Shakespeare ; — Fletcher et Massinger.

*Henry VIII* . . . . . 1613

Beaumont ; — Massinger.

*Laws of Candy* . . . . . 1620

*Love's Cure* . . . . . 1627

Fletcher ; — Massinger

*Sea Voyage* . . . . . 1622 (a)

*Lover's Progress* . . . . . ?

*A Very Woman* . . . . . 1634

*The Elder Brother* . . . . . 1637

*Double Marriage* . . . . . ?

Beaumont, Fletcher ; — Massinger.

*The Coxcomb* . . . . . 1636

Fletcher ; — Massinger et Rowley (?)

*The Fair Maid of the Inn* . . . . . 1626

Dekker ; — Massinger.

*The Virgin Martyr* . . . . . 1620

a. Voici un remaniement de Fletcher antérieur à sa mort. Ici, ce sont les indices intérieurs qui sont tellement forts qu'une autre hypothèse est impossible.



donne une physionomie bien originale (le médecin dans *A Very Woman*). Plus encore que par ces inventions et ces interprétations personnelles, il justifie l'estime du critique attentif par le scrupule avec lequel il présente clairement, posément, des intrigues souvent puériles ; par l'ingéniosité consciencieuse qui aménage les péripéties imposées par le thème dramatique. On sent chez cet ouvrier une haute idée de son métier.

Cette note personnelle que je me plais à reconnaître même dans celles des œuvres de Massinger qui sont le moins à lui, nous allons voir, dès les premières lignes du chapitre suivant, que quelques-uns se refusent à la trouver même dans les drames qui lui appartiennent en propre. Je crois que l'examen détaillé des pièces en collaboration présente des preuves assez claires de ce que je viens d'indiquer ; mais pour le moment, armés des résultats de la méthode métrique, il s'agit surtout pour nous de définir l'esprit général de l'atelier de Fletcher. Initiions-nous à ces mystères.

## CHAPITRE V

---

# Massinger à l'école de Fletcher

Schelling <sup>1</sup> affirme que Massinger « se mut dans l'orbite de Fletcher et prolongea la pratique et les triomphes de l'art fletchérien dans bien des drames remarquables dûs à lui seul ». Il n'accorde aucune indépendance à Massinger, en dehors du style, de la versification et de l'attitude morale.

Nous aurons plus loin à critiquer ce que cette thèse a d'absolu et d'injuste pour Massinger. Néanmoins, nous devons reconnaître chez Massinger bien des procédés dont l'origine est dans Fletcher. Tâchons donc de découvrir ce que Fletcher put lui apprendre.

Trois éléments ont été producteurs d'imitation : les genres, les situations et les types dramatiques.

### I. — LES GENRES DRAMATIQUES.

Tandis que les œuvres dramatiques de Shakespeare — laissant à part les *Histoires* — se partageaient en tragédies et comédies, Fletcher adopta consciemment trois genres, la tragédie, la comédie et la tragi-comédie. Quelques lignes extraites de la préface de *Faithful Shepherdess* nous apprennent ce qu'il pensait de la division des genres :

« La tragi-comédie ne doit pas son nom au mélange du ridicule et des meurtres, mais au fait qu'elle ne comporte pas de mort (ce qui suffit à lui

---

1. *Elizabethan Drama*, Boston, 1908 [page 423]. Grant to Massinger a modicum of independance in those matters [tricks of speech and versification], a certain moral earnestness, and a variety in theme ; ... and yet this famous collaborator of Fletcher none the less swung powerfully within the latter's orbit and prolonged the practices and triumphs of Fletcherian art in many a fine drama of his sole writing...

2. A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect [it wants death, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned ; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy.

ôter le caractère tragique), mais expose certains personnages à la mort (ce qui suffit à lui ôter le caractère comique) ; la comédie doit être une représentation de personnages familiers, exposés à des dangers qui ne menacent point leur vie ; de sorte qu'un dieu est aussi acceptable ici que dans une tragédie, et des personnages de basse condition ne le sont pas moins que dans une comédie ».

De cette définition, il faut surtout retenir que la tragi-comédie n'est pas constituée par une combinaison d'éléments tragiques et comiques ; nous savons du reste que la juxtaposition de ces éléments existe dans le théâtre élizabéthain et qu'il n'y a pas de tragédie proprement dite qui n'ait ses aspects comiques. Le genre tragi-comique est déterminé par la nature de l'intrigue ; il comporte essentiellement des menaces qui ne se réalisent pas.

Un second point est l'admission, dans la tragi-comédie, de petites gens. Idée sur laquelle nous reviendrons quelques pages plus loin et qui, dans cette préface, semble s'appliquer, tout spécialement, à *Faithful Shepherdess* elle-même — puisqu'on y voit, à côté de divinités rustiques, des bergers.

Sur une cinquantaine de pièces du volume *Beaumont et Fletcher*, nous avons une vingtaine de comédies, autant de tragi-comédies et seulement dix tragédies. Commençons par le genre caractéristique de ce théâtre, celui qui a provoqué la définition de Fletcher. Les œuvres auxquelles Massinger a participé seront considérées en première ligne.

#### (a). — *La Tragi-Comédie.*

Les mérites principaux de ce genre, ceux qui devaient le recommander à Fletcher, découlent de la définition qu'il en donna. La faculté d'introduire les héros dans des situations terribles, et de les en tirer ensuite, donnait beau jeu à l'imagination ; l'admission de héros de tout état apportait de la variété et favorisait la verve descriptive.

Dans le premier fait se trouvait le germe du mélodrame ; et ce germe a déjà produit, dans les œuvres qui nous occupent, un développement inquiétant. L'opposition entre la situation apparente et la situation réelle fournit un contraste facile ; plus l'apparence est désespérée et noire, plus ce contraste sera grand ; pour obtenir cet écart entre ce qui semble être et ce qui est, le moyen, c'est l'in vraisemblable. La situation la plus affreuse, c'est la mort ; comment ressusciter un mort ? Il y a pour cela deux moyens : ou la mort est réelle, et alors c'est la magie qui intervient ; ou ce n'est qu'une fausse mort, et dans ce cas, pour tromper tous ceux qui en sont témoins, il faut que cette fausse mort ait tous les signes de la vraie, qu'elle soit parfaitement imitée. Fletcher préfère le second moyen au premier : il a un air scientifique, une toute petite apparence de possibilité, qui le rend plus admissible. De là l'idée



du poison qui produit tous les signes extérieurs de la mort, mais n'est qu'un narcotique puissant 1. Dans *The Custom of the Country*, c'est un charme qui produit le même effet. Dans la même pièce, un jeune homme, blessé à mort, est guéri, contre toute attente, par un médecin sans rival.

Un autre accident, dont la fatalité frappe le spectateur presque autant que la mort, c'est le viol, déchéance irréparable de la vierge. Comment sauver la victime de cet attentat? Il est, semble-t-il, impossible d'imaginer un simili-viol, comme il y a une simili-mort. Mais voici ce que combine l'ingéniosité mélodramatique : la personne violée sera, soit à son insu, soit à l'insu du criminel, la femme légitime de celui-ci, ou destinée à l'être 2. Ou bien le violateur sera trompé et une personne de bonne volonté se substituera à l'objet de ses convoitises 3.

En eux-mêmes, ces curieux mécanismes ne sont pas dûs à l'invention de Fletcher. Traditionnels dans le drame, ils sont immortalisés par des exemples fameux de Shakespeare ; le narcotique est dans *Roméo*, le viol à faux dans *Measure for Measure*. Là, comme dans Fletcher, ces moyens n'ont d'autre but que d'assurer, contre toute vraisemblance, une fin heureuse ou une scène émouvante. Le sommeil de Juliette détermine le double suicide des amants ; le stratagème du duc de Vienne permet de sauver Claudio et sa sœur. Les éléments de la tragi-comédie existaient donc avant que le genre prît forme. Ce qui n'était pas encore avant l'avènement de Fletcher, c'est le goût prononcé pour la complication et les surprises, de préférence à la poésie passionnée et psychologique de Shakespeare. Shakespeare aime mieux faire périr Roméo et Juliette que de couronner de succès les fantaisies médicales de Laurent ; et, de la première partie de *Measure* à la deuxième, nous sentons une brusque chute d'intérêt — sans doute aussi réelle pour l'écrivain que pour le lecteur. Il restait à bâtir des pièces entières sur des *trucs* ; et Fletcher inaugura cette gloire 4.

Ce n'est pas, en effet, pour sortir d'une situation qui serait autrement inextricable qu'il a recours aux moyens indiqués ; il les recherche et les

---

1. *Knight of Malta*.

2. Premier viol de *Queen of Corinth*.

3. Second viol de *Queen of Corinth*.

4. Thorndike, dans son livre, dont le titre même est un paradoxe — *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare* — veut démontrer que les pièces romanesques de Shakespeare sont postérieures aux premières tentatives des deux auteurs et qu'il suivit une mode créée en dehors de son influence. Même si *Cymbeline*, *Tempest* et *Winter's Tale* devaient être attribuées à des années postérieures à *Philaster* — et rien n'établit le fait — nous croyons découvrir assez de traits qui annoncent la tragi-comédie, dans les pièces indiscutablement antérieures de Shakespeare — celles dont les noms se sont présentés un peu plus haut. L'étude de Thorndike est intéressante parce qu'elle insiste sur les tendances déjà mélodramatiques de Shakespeare — elle ne démontre pas que Shakespeare, soit par son initiative, soit par imitation, ait participé aux débuts de la véritable tragi-comédie.

cultive pour eux-mêmes. Dans *The Queen of Corinth*, Theanor, à peine délivré des mains de ses ennemis, au moment où il est dans le plus grand danger, manifeste à Cratès son intention de commettre un second attentat, cette fois sur la personne de Beliza. Rien n'est moins attendu ni moins nécessaire ; mais cela est l'origine du dénouement excessivement compliqué et symétrique, que Massinger a consciencieusement exposé dans la scène finale. L'intention de Fletcher est de corser le drame, non de se tirer, coûte que coûte, de certaines difficultés structurales.

A côté de ces invraisemblances matérielles, la formule tragi-comique entraîne, tout aussi nécessairement, des invraisemblances morales. Il ne s'agit pas ici de psychologie même superficielle et légère, mais de cette unité rudimentaire qu'aujourd'hui le plus misérable des dramaturges tient à observer. Les mélodrames actuels ne sont absurdes que parce qu'ils cherchent à assurer, en dépit des catastrophes les plus affreuses, le bonheur des héros vertueux ; mais le drame fletchérien se charge d'une absurdité additionnelle en faisant rentrer les méchants mêmes dans le cadre de la vertu et du bonheur. Le méchant se trouve être utile à réparer le tort qu'il fit à sa victime ; aucun autre que lui ne saurait faire cette compensation ; il devient donc bon et s'unit à la félicité générale. Ce revirement se trouve surtout employé dans le thème du viol. En effet, qui peut rendre l'honneur, sinon celui qui l'a ôté ? Les jeunes filles déshonorées n'ont d'autre fin que d'épouser le lâche qui abusa d'elles ; ou plutôt le scélérat finit par donner toutes les promesses d'être le meilleur des époux. Theanor tient devant ses juges les propos les plus édifiants <sup>1</sup>.

On voit là une différence radicale entre le procédé de Fletcher et l'habitude du mélodrame moderne, qui est de châtier le traître avec la plus grande sévérité. Cela tient, en premier lieu, aux sujets mêmes, puisque c'est le sujet du viol qui nécessite plus que tout autre ce traitement, et que de pareils thèmes sont évités aujourd'hui <sup>2</sup>. Mais, même ailleurs, le genre réclame l'indulgence ; la tragédie seule admet les châtiments terribles, comme elle seule comporte les crimes réalisés. Dans l'idée du public ordinaire moderne, celui qui fait tout pour perpétuer une scélératesse n'est pas excusé parce qu'il échoue ; les méchants des tragi-comédies fletchériennes échappent aux peines graves parce que leurs stratagèmes sont toujours déjoués ; pour justifier cette indulgence, ils professent le repentir. Le Clodio de *The Custom of the Country* se repent dès que sa victime lui échappe ; — Cratès <sup>3</sup> se repent juste

---

1. *Queen of Corinth*, fin.

2. Affirmation peut-être naïvement optimiste : on ne sait que trop que certains théâtres ont des spécialités malsaines. Mais le grand mélodrame populaire continue à garder ses bonnes allures honnêtes.

3. *Queen of Corinth*.

à temps pour trahir son méchant maître. D'autres héros, il est vrai, manifestent une sombre obstination dans le crime : tel Wolfort<sup>1</sup>, tel Mountferrat<sup>2</sup> ; c'est qu'ils deviennent gênants, et qu'ils n'ont pas commis de mal qui réclame une réparation personnelle ; et on s'en débarrasse en les bannissant. Expulsés du territoire qu'ils souillaient de leur présence, ils le sont, plus véritablement encore, d'une situation où l'auteur ne trouve plus de place pour eux, garantis de la mort qu'ils méritent par le genre adopté.

La conception mélodramatique ne suffit pas à expliquer la tragi-comédie fletchérienne ; celle-ci renferme quelque chose qui n'existe point dans l'idée moderne qui en approche le plus. Allons plus loin : elle contient un élément tout à fait étranger, presque inassimilable à notre esprit moderne, et qui fait que ces pièces ont peu de lecteurs en dehors des curieux de littérature. Chacune de ces pièces est un exposé dramatique d'un problème de morale : et c'est ce problème et cette morale qui sont aujourd'hui complètement archaïques. La morale de l'intention, la morale psychologique, s'est substituée aujourd'hui à la morale du fait, à la morale juridique. Un exemple éclaircira toute la différence. La conclusion de *Denise* nous paraît toute naturelle et très morale ; tandis que l'idée de faire épouser une fille séduite par un autre que son séducteur, aurait semblé au public de Fletcher tout à fait indécente ; l'idée, d'autre part, de donner en mariage à un homme une autre qu'une vierge était bouffonne et acceptable seulement dans la basse comédie<sup>3</sup>. Inversement, une femme qui s'exposerait volontairement aux caresses d'un homme qui cherche un autre plaisir serait à peine supportable, de nos jours, dans les plus bas vaudeville ; cependant cette tromperie et le fait des personnages les plus vertueux de Fletcher, et, avant lui, de Shakespeare. Où notre délicatesse se blesse, l'idée de justice du vieux public anglais trouvait satisfaction. Là où notre sentimentalité pardonne et oublie, sa conception rigide des rapports sociaux lui interdisait nos solutions optimistes.

Si bizarres que nous soient de pareilles conceptions, elles s'expliquent fort bien dans un temps moins individualiste que le nôtre. Nous tâchons de

---

1. *Beggars' Bush*.

2. *Knight of Malta*.

3. Dans *Rule a Wife*, Perez épouse, sans le savoir, une femme de réputation plus que douteuse. — Dans *Captain*, le père d'une courtisane s'arrange pour lui trouver un mari, en trompant celui-ci sur la qualité de sa conjointe. — Dans *Love's Cure*, une femme perdue est unie à un spadassin, qui prend galement son parti de l'aventure. — Dans *Mad Lover*, Siphax est puni d'avoir comploté de convoler avec une princesse, en épousant, par erreur, une prostituée militaire. — Dans *Woman Hater*, un riche mercier espère épouser une héritière et se trouve uni à une fille. Le bouffon Lazarillo épouse une demoiselle du même genre.



plus en plus de soumettre les droits de la société aux droits de la personne : nous avons un mariage qui est une entente entre deux époux, au lieu d'en être une entre deux familles, et qui se peut rompre dès qu'il ne répond plus aux relations réelles des conjoints ; nous avons des lois qui s'inquiètent de connaître l'âme du coupable, avant de le condamner ; et si nos institutions ont encore des duretés, nous aimons à les voir adoucies ou brisées dans le roman ou sur la scène. Les héros du théâtre qui nous occupe sont souvent moins soucieux de rectitude ou de délicatesse personnelle, que ceux que nous applaudissons ; mais ils ont le zèle des situations sociales et honorables. La considération du bonheur, chez une fille outragée, leur semble bien secondaire ; elle passe après la réparation qui est due à elle et aux siens. Faibles et aisément tentés, les personnages du *xvii<sup>e</sup>* siècle anglais sont au fond moins égoïstes que les nôtres ; une fois tombés, ils cherchent à réparer le mal, et non à l'excuser. Nous comprenons maintenant le vœu de Theanor, qui demande à épouser Merione, puis à recevoir la mort.

Reflet d'un temps, la tragi-comédie, est, tout aussi véritablement, l'image d'une caste. Les « personnages de condition vulgaire » que Fletcher juge admissibles dans la tragi-comédie n'y figurent qu'à titre secondaire, auxiliaire ou presque extérieur ; les héros sont des gens de naissance relevée, et ce sont leurs sentiments qui fournissent le développement du drame. La tragédie est l'histoire des princes ; la tragi-comédie celle des gentilshommes. Cela ressort immédiatement des œuvres — cela saute aux yeux, dès qu'on lit la liste des personnages, et n'a pas besoin d'être longuement montré ; mais ce qui est plus digne de quelque examen, c'est la corrélation étroite où est ce caractère avec celui que nous venons d'analyser. Les idées d'honneur familial, de réparation juridique, sont plus vivants dans une classe que chez l'individu ; plus la classe sera fortement organisée, plus ces principes — ou ces préjugés — seront solides. La tradition rend sacré, pour le noble, ce qui n'est qu'usuel pour le peuple. Ce qui n'est pour les autres qu'une question d'intérêt ou de sentiments prend pour eux l'importance d'un point de droit. Quelques conflits, d'autre part, qui puissent opposer gens de même caste, ils ont entre eux une certaine solidarité qu'ils n'oublient pas ; ils se soutiennent. Le plus criminel d'entre eux est admis à la vie commune, s'il répare ses torts ; la vengeance n'est que le dernier recours d'un honneur qui ne peut plus recevoir compensation de l'injure qu'il subit. La clémence dont bénéficient les plus grands scélérats devait être approuvée par les juges les plus exacts en matière de contentieux aristocratique.

Cette intelligence meilleure des thèses dramatiques réhabilitera-t-elle la tragi-comédie de Fletcher ? Non, car les œuvres d'art devraient se passer de commentaire historique ; il peut du moins leur être utile, il ne doit pas leur être indispensable. Nous avons déjà observé que Shakespeare employait les

mêmes machines que Fletcher ; nos éclaircissements se rapportent donc tout aussi bien à certaines de ses œuvres qu'à celles de Fletcher ; mais, après tout, Shakespeare n'en avait pas absolument besoin. Il a mis assez d'intérêt humain dans ces conceptions d'un âge mort pour qu'elles disparussent presque ; au lieu que rien ne les cache dans la tragi-comédie fletcherienne. Nous verrons plus tard que Massinger reprend beaucoup de ces idées morales dans ses œuvres personnelles ; nous aurons à examiner dans quelle mesure il reproduit la formule sèche et archaïque et jusqu'à quel point il l'humanise et la cache.

(b). — *La Tragédie.*

Dans la tragédie, nous reprenons contact avec une réalité plus vivante. Les événements y sont, en général, historiques ; c'est une page de chronique antique ou contemporaine qui est paraphrasée sur la scène. Les trois tragédies dues à la collaboration de Fletcher et de Massinger sont relatives à des faits connus de l'histoire romaine, ou à des faits remarquables de l'époque ; les autres tragédies de *Beaumont et Fletcher* sont, les unes, franchement historiques <sup>1</sup> ; les autres, fondées sur des données apocryphes, légendaires et surtout extrêmement vagues <sup>2</sup>.

Tandis que certaines de ces tragédies se rapprochent de la tragi-comédie par leur sujet et n'en diffèrent que par le dénouement — ce qui ôte beaucoup d'absurdité à l'intrigue — d'autres sont des tableaux d'événements singuliers, mais réels. Dans un seul cas, celui de *The Prophetess*, au cours normal des événements se mêle une intervention surnaturelle ; il y a donc là une combinaison assez étrange de circonstances réelles et d'explications merveilleuses. Cette apparente déviation de l'ordre logique peut devenir intelligible, si l'on se rend compte de ce qui put déterminer les auteurs au choix de thèmes historiques. Tandis que les nouvelles italiennes et espagnoles, sources inépuisables d'intrigues, offrent des situations compliquées, dont la solution est un véritable problème, ce que donne l'histoire, ce sont des tableaux, des monuments de couleur et non d'ingéniosité ; ajouter aux scènes terrestres et humaines d'autres où entrent en jeu des puissances d'un autre monde, c'est encore relever l'attrait du tableau. Le drame historique tend, chez nous, au pur spectacle ; à une époque où le luxe théâtral n'était peut-être pas assez grand <sup>3</sup> pour constituer en lui-même un élément d'intérêt, le surnaturel, avec

---

1. Fletcher, *Bonduca, Valentinian*. — Fletcher, Massinger et Field, *Rollo, Thierry and Theodoret*.

2. *Cupid's Revenge, Double Marriage, Maid's Tragedy, The Lovers' Progress*.

3. M. Feuillerat (*le Bureau des Menus-Plaisirs*, 1910), [ p. 86 note ], laisse à penser que les décors existaient dans les théâtres de la ville, comme à la Cour. En tous cas, ces décors ne pouvaient être que « simultanés », c'est-à-dire les mêmes pour toute la représentation ; et le genre historique moderne comporte surtout des changements.

ses apparitions, ses foudres et sa « musique des sphères » <sup>1</sup>, pouvait fournir une attraction d'un genre analogue. Tel semble être le principe qui orienta *The Prophetess* dans une direction si regrettable pour le véritable intérêt dramatique.

*Barnavelt* et *The False One* sont des morceaux entièrement débarrassés de tout surnaturel, et par là-même bien supérieurs ; Massinger y apparaît au-dessus de ce qu'il est dans la tragi-comédie en collaboration. Ce n'est point qu'il abordât ce genre avec un esprit plus mûri, puisque les tragédies ne sont pas postérieures aux tragi-comédies ; mais le genre même lui laissait plus d'indépendance. Dans le mélodrame fletchérien, Massinger n'a d'autre rôle que d'encadrer ou de relier entre elles certaines scènes où se développe une intrigue bizarre ; sa fonction est de compléter le travail du chef. Le drame historique a dans sa source un modèle que la volonté du dramaturge peut bien modifier, mais qui cependant limite à la fois son imagination et y supplée. Dans un sujet dont Lucain fournissait la matière et dont une relation toute récente indiquait les détails, l'invention de Fletcher n'avait point à se donner carrière comme dans l'élaboration d'un conte de Cervantes ; ou les textes, ou l'actualité, devait servir de frein à sa fantaisie et de guide à celle de son associé. La matière une fois donnée, l'interprétation personnelle de chacun des collaborateurs était à peu près libre ; il fallait bien que les différents moments de l'action se raccordassent, mais la conception des caractères restait livrée à la pensée individuelle. Les mélodrames sont pleins de scélérats et de gens honnêtes, mais ne renferment guère de personnage réellement étudié ; au contraire, les drames historiques présentent des figures, sinon beaucoup plus complexes, du moins plus fermes. La réalité, distante ou actuelle, put être meilleure inspiratrice que de froides et conventionnelles fictions.

A cet égard, la supériorité de Massinger sur Fletcher est trop remarquable pour n'avoir pas frappé les critiques. Boyle <sup>2</sup> écrit à propos des caractères traités par Massinger et Fletcher : « les traits individuels qui se présentaient à nous dans les scènes du début deviennent peu à peu confus. Non seulement

---

1. Voir acte II, scène III : « Enter on a Cloud, Delphia and Drusilla, in a Throne, drawn by Dragons » ; — plus loin : « Thunder and lightning ». — Acte II, scène I : « The music of the spheres attending on us ».

2. Boyle, New Shakespeare Society Transactions, XVIII : « In the plays in which he wrote with Fletcher, this distinctness and individuality are seldom present in anything like the degree in which we have them in the plays of Massinger alone. The outlines are more or less blurred, and the individual traits which presented themselves to us in the opening scenes gradually become dim. Not only does Fletcher not carry on the conception of the character as laid down by Massinger... but the latter himself, on taking up his own conception later on, seems to abandon all hope of making any thing of it against the dramatic incapacity of his associate ».



Fletcher ne poursuit pas la conception du caractère tel que l'établit Massinger..., mais ce dernier lui-même, en reprenant plus tard sa propre conception semble abandonner tout espoir d'en rien tirer, devant l'incapacité dramatique de son associé ».

Expression d'un fait indiscutable, — la faiblesse de Fletcher <sup>1</sup> comme peintre de caractères, quand on le compare à Massinger, — la formule de Boyle prête à ce dernier un découragement qu'il n'a pas eu, et que les procédés de travail que nous avons tâché de reconstituer ne lui permettaient pas d'avoir. Si la composition avait été successive, scène par scène, Massinger aurait pu renoncer à développer des données que Fletcher avait dénaturées ; mais comme il est probable qu'il composait indépendamment toute la partie qui lui était confiée, il ne fut sans doute pas atteint de cette mélancolie et n'eut pas à renoncer à ses idées <sup>2</sup>. Si, écartant toute préconception, nous regardons les textes tragiques, l'indication de Boyle n'est point soutenue par eux. Nous avons déjà observé la fermeté dont Cléopâtre fait preuve au premier acte de *The False One* ; voici les premières paroles qu'elle prononce, lorsque Massinger nous la présente de nouveau, au cinquième acte :

ARSINOË. — Can you stand unmoved  
When an earthquake of rebellion shakes the city,  
And the court trembles?

CLEOPATRA. — Yes, Arsinoe,  
And with a masculine constancy deride  
Fortune's worst malice <sup>3</sup>.

La tragi-comédie devait son unité, en dépit des activités multiples qui s'y engageaient, à son caractère artificiel ; plus riche en réalités, la tragédie historique assure mieux l'indépendance des collaborateurs ; on doit, à cette particularité, de beaux morceaux, mais la cohésion en souffre.

Si presque toutes les tragédies se rattachent à l'histoire, nous avons avoué que l'intérêt historique était, dans quelques-unes, loin d'être unique, ou même prépondérant. Essayons donc de dégager la théorie de la tragédie, abstraction faite de l'histoire.

1. De Fletcher, et non de Beaumont. Nous connaissons dès maintenant assez bien la façon de distinguer ce qui revient à l'un et à l'autre, pour ne pas faire honneur à Fletcher d'une pénétration et d'une fermeté qui appartiennent à l'autre poète. (V. *The Maid's Tragedy*).

2. Le passage de Boyle ne s'applique pas exclusivement à la tragédie, il porte sur l'ensemble des pièces ; mais il semble particulièrement approprié à l'étude présente, puisque les conceptions tragi-comiques sont avant tout conventionnelles et que Massinger n'y fit que mettre en œuvre les données de Fletcher.

3. ARSINOË. — Avez-vous la force de rester inébranlable, lorsque l'émeute ébranle le sol de la cité et que la Cour tremble ?

CLÉOPATRE. — Oui, Arsinoé, et je puis, avec une fermeté mâle, braver la pire hostilité de la fortune.

Ainsi considérée, la tragédie est une tragi-comédie dont les héros sont en général de sang souverain, et dont le dénouement est fatal. Nous voyons tout de suite que cette fatalité nous débarrasse de l'invraisemblance entraînée par le caractère heureux de la tragi-comédie ; les crimes auront ici leurs conséquences naturelles au lieu d'être déjoués par un concours providentiel de circonstances. Le caractère auguste des personnages contribue d'autre part à faciliter les extrémités violentes et meurtrières ; un roi tout-puissant n'a qu'à ordonner pour exécuter la vengeance qu'un simple gentilhomme ne peut assurer qu'à force de ruse et de patience. Cela aussi dégage le drame de quelques absurdités ; car les machinations des scélérats tragi-comiques étaient souvent puériles dans leur horreur et leur complexité. Il est vrai que cette complication se retrouvera quand ce sont les sujets qui veulent se venger du roi.

Le thème général peut se formuler ainsi : un roi, par sa méchanceté, contraint ses sujets à le tuer ; autrement dit, une monstruosité en entraîne une autre, Il faut en effet, se rendre compte, avant tout, du caractère sacré que revêtait la royauté, et que les dramaturges exprimèrent en termes absolus — qu'on leur a souvent reprochés. Un personnage que le roi Frederick <sup>1</sup> a avili de la façon la plus odieuse parle en ces termes (à part) :

My duty,  
That reverend duty that I owe my sovereign,  
Which anger has no power to snatch me from...

Soyons donc convaincus que l'énormité même de la lèse-majesté donne à ces vengeances un intérêt bien au-dessus de celui que peuvent renfermer toutes les représailles entre simples particuliers. Le problème qui n'est, dans les cas ordinaires, que : « comment l'innocent parviendra-t-il à punir le méchant ? », se complique ici d'un autre problème bien plus angoissant : « comment l'inviolable souverain amènera-t-il son sujet à méconnaître toute fidélité ? ». Autrement dit, le problème psychologique l'emporte sur le problème matériel.

---

1. *Wife for a Month*, III, III. — Mon obéissance — obéissance respectueuse que je dois à mon souverain et que le ressentiment n'a pas le pouvoir de m'arracher... (Fletcher).

Les Stuarts avaient tout mis en œuvre pour créer une idée de la sainteté du pouvoir monarchique : Jacques I<sup>er</sup> par ses traités, lui et son fils par leur politique impérieuse, qui daignait à peine, dans les cas de détresse financière, expliquer ses actes à la nation, tâchèrent de faire partager à leurs sujets leur conviction sur ce point. Nous avons vu combien de fois le censeur avait dû intervenir pour faire respecter aux auteurs dramatiques la théorie officielle. Mais la foi au droit divin des rois n'exista jamais en Angleterre, presque unanime, comme elle devait réellement régner en France sous Louis XIV. En dehors même de l'opposition puritaine, les gens de bon sens voyaient l'absurdité de ces prétentions ; témoin Massinger ; néanmoins nous aurons à examiner tout ce qui le sépare d'un démocrate moderne. (Cl. *l'Idéal, la Politique*).

Enfin, et cette affirmation peut d'abord surprendre, l'intérêt est plus humain dans la tragédie que dans la Tragi-comédie. Cette dernière repose sur des idées périmées, sur des conflits qui divisent les membres, égaux entre eux, de castes abolies ; la tragédie fletcherienne commence d'exister du moment qu'un prince, à force d'iniquité, rompt le rapport sacré de souverain à sujet, et devient homme parce qu'il est méchant. A partir de cet instant, se déroule une lutte inégale et passionnante, dont les coups ne sont pas factices, mais réels et sanglants. Parfois le royal coupable, trop fier pour permettre à nulle créature d'être son bourreau, se fait justice et se porte la fatale blessure, après avoir proféré des paroles hautaines et orgueilleusement renié le remords. Ce courage suprême est prêté à des femmes : dans *Thierry and Theodoret*, c'est Brunhalt ; dans *Cupid's Revenge*, c'est Baccha qui se tue, après avoir mis le comble à une longue suite de crimes et ensanglanté dans la poitrine de son ennemi le couteau qu'elle se destine.

Une lecture de *Valentinian*, ou surtout de *The Maid's Tragedy*, chef-d'œuvre incomparable et unanimement admiré, justifiera les différents points de cette théorie tragique <sup>1</sup>. Les principes du poème tragique, tels qu'ils viennent d'être exposés, sont ceux qui constituent, dans l'œuvre de Massinger, *The Duke of Milan* et *The Roman Actor*. *The Unnatural Combat* est construit sur des données parallèles, mais un peu différentes : ce n'est plus l'autorité royale, mais l'autorité paternelle qui est contrebalancée par les crimes de celui qui la détient. L'horreur n'est qu'augmentée par une pareille situation — *Believe as you list* rentre dans la catégorie des pièces essentiellement historiques.

### (c).— La Comédie.

La comédie de Fletcher est essentiellement la comédie d'intrigue. Tout en admettant qu'il peut y avoir des conceptions comiques plus substantielles que la sienne, il ne faut pas se dissimuler le mérite avec lequel il sut la traiter.

Intrigue ne veut pas nécessairement dire « complication ». Les idées de Fletcher sont assez simples, elles sont même plutôt ténues, et il a souvent

---

1. Une seule « tragédie » du répertoire fletcherien échappe complètement à la théorie que j'ai tentée, et il faut l'avouer sans tarder, parce que de cet aveu même résultera ce qui doit justifier cette théorie. Il s'agit de *Lovers' Progress*. Là, il y a bien mort d'homme ; mais cet homme est un personnage sympathique. Or sa mort est accidentelle et ce mot a ici deux significations. Cleander meurt victime d'une erreur. — il dérange, à son insu, le galant d'une suivante de sa femme, et celui-ci, effrayé, frappe l'intrus (IV, III). Or cette mort, loin de donner au drame un caractère véritablement tragique et de l'attrister, facilite le dénouement : grâce au décès de son époux, Calista pourra épouser Lisander. La mort de Cleander, illogiquement amenée, ne s'explique guère que par cette utilité toute pratique, toute de métier. C'est un escamotage. *The Lovers' Progress*, loin d'être une vraie tragédie, est plutôt une tragi-comédie accidentellement endeuillée par une mort postiche.



peine à remplir toute une pièce du même sujet comique. Dans *The Spanish Curate*, la place la plus considérable est occupée par une histoire de caractère franchement tragi-comique. Dans *The Little French Lawyer*, les épisodes se rattachant à l'idée indiquée par le titre sont loin d'être les plus importants ; une autre intrigue comique occupe le premier plan. D'autres pièces sont tout entières constituées par un sujet franchement comique, comme *Rule a Wife*. Malgré l'unité fort bien entendue qui règne dans cette pièce, formée de deux aventures très ingénieusement liées, puisque l'héroïne de l'une d'elles est la servante de l'héroïne de l'autre, nous avons là plutôt une succession d'épisodes amusants qu'une action qui se développe ; un nouvel intérêt naît à chaque instant, et loin d'être fatigués par la complexité savante de notre modeste vaudeville, nous sommes divertis par des tableaux gais et vifs, où les mêmes personnages se débattent dans des situations diversifiées.

Comédie d'intrigue, chez Fletcher, signifie comédie où certains personnages nouent une intrigue contre d'autres ; où l'on cherche à tromper, et où c'est quelquefois le trompeur qui est la dupe de l'objet de ses ruses. Dans son goût de ces tours et de ces surprises constantes, Fletcher aime à tenir la balance presque égale entre les deux adversaires ou les deux partis qui se groupent à leurs côtés. Les revirements de la lutte sont nombreux, et il y a presque autant d'esprit dans un camp que dans l'autre. Nous ne remarquons pas chez Fletcher ce parti-pris contre les maris et les vieillards qui est si évident dans les comiques français ; il met parfois les rieurs du côté de l'autorité et de la loi, et ne termine jamais la lutte sans quelques beaux coups portés des deux parts. Dans *The Little French Lawyer*, l'amoureux se croit trop tôt victorieux de la vertueuse Lamira ; il est joué et couvert de honte ; il réussit à la faire tomber dans un piège qui la met à sa merci ; mais il est touché par l'honnêteté de cette femme, et ainsi se rend après avoir triomphé. Champernel, odieusement battu au premier acte, sort de la pièce avec son honneur sauf et sa femme intacte. Bartolus <sup>1</sup>, une fois qu'il s'est rendu compte de son infortune, ne perd pas courage ; il prépare à ceux qui le bafouèrent une excellente farce, et il n'y doit renoncer que devant une intervention supérieure et à lui et à ses dupes. Il va sans dire qu'aucune préoccupation morale n'a ici guidé l'auteur ; c'est l'intérêt qu'il prend à ces aventures amusantes qui le porte à les prolonger et à tenir notre curiosité en éveil.

Le sujet est ménagé avec un souci intelligent de l'effet scénique ; le mouvement semble jaillir du texte, et on ne peut lire un de ces tableaux sans le voir en imagination. Le chef-d'œuvre de la drôlerie est peut-être la scène <sup>2</sup> où Leandro se présente au curé Lopez comme fils d'un vieil ami à lui :

---

1. *Spanish Curate*.

2. *Spanish Curate*, II, I.

d'abord, un groupement admirable : le curé et son sacristain, d'un côté, se plaignant de la dureté des temps ; le jeune étudiant, timide et naïf, les abordant ; puis les efforts de mémoire du curé ; enfin la lumière qui se fait dans son esprit, lorsque Leandro mentionne la somme que son père destina à l'ecclésiastique. Mais ce qui relève encore un ensemble déjà assez piquant, c'est qu'aucun des personnages n'est sérieux : c'est que chacun joue la comédie, et c'est ainsi une plaisanterie au deuxième degré qui s'offre à nous. Lopez croit abuser de la naïveté de Leandro, et Leandro sait qu'il profite de la friponnerie de Lopez.

L'instinct de la « scène à faire » est si vif chez Fletcher qu'il ne résiste jamais au plaisir de composer un tableau comique, ou plutôt qu'aucune occasion d'exercer ainsi son talent ne lui échappe. Il était nécessaire que Bartolus fût retenu hors de chez lui, afin qu'il pût arriver à la dignité d'époux trompé. Nous aurions pu nous contenter de savoir qu'une affaire importante le force à se relâcher de sa vigilance domestique ; Fletcher nous montre Bartolus occupé à écrire le testament d'un faux moribond, les imposteurs cachant moins leur stratagème à mesure que l'heure avance, et qu'il est moins urgent que Bartolus soit retenu ; enfin tout découvert, parce que le tour est joué et qu'il est doux d'insulter sa dupe. La scène naît pour ainsi dire spontanément, sans autre raison d'être que la joie de l'écrire.

L'insouciance qui caractérise ce côté du talent de Fletcher ne se retrouve pas chez Massinger. Celui-ci ne participe d'ailleurs point aux scènes de cette nature dans l'œuvre commune. La comédie de Massinger a un fond sérieux. *A New Way*, *The City Madam* et même *The Guardian* ont une morale ; quelques scènes seules en sont purement amusantes. *The Great Duke* est beaucoup plus exempt d'arrière-pensée ; néanmoins cette gracieuse fiction ne rappelle pas le brio de Fletcher. Mais ce que nous venons de décrire n'épuise pas le genre comique fletchérien : à côté de ces légères et faciles intrigues, existe le comique de mœurs ; il est beaucoup moins heureux et moins naturel. Les indications parsemées dans le texte, et qui peignent l'époque, sont vives et pleines ; mais quand il y a eu intention délibérée de mettre en scène un travers national, un vice à la mode, on a abouti à une caricature outrée jusqu'à être insipide. Tel Onos, qui s'efforce d'égayer *The Queen of Corinth*. Ce malheureux qui, à cinquante ans passés, ignore son âge et reste en tutelle<sup>1</sup>, et qu'un maître en civilité promena à travers l'Europe, symbolise la manie des voyages, la passion du « dernier cri », cherché au lieu d'origine des inventions élégantes. Onos est chargé, comme Jonson charge ses créations. Il est si peu dans la note originale de Fletcher, que Fletcher ne songe pas à se l'approprier, et que chacun des trois artistes y met sa touche

---

1. II, IV, « That thing they keep in ever lasting nonage ».

mais le genre est tellement conventionnel, que l'individualité n'y paraît pas. Massinger a plusieurs bouffons de ce genre, travers ou vices grotesquement grossis : Sylli 1, Greedy 2, peut-être même Luke 3, qui est si incroyablement méchant. Autant les scènes à la Fletcher sont affaire de don et de verve, autant ces types exagérés sont dûs à la composition réfléchie et à une exécution presque mécanique. Il s'agit de combiner, de déduire, non d'inventer.

Genre plus personnel à Fletcher, la comédie telle qu'il la conçut renferme moins d'émotions fixes, moins de formules prêtes à être appliquées que la tragi-comédie ou même la tragédie. Si d'autres principes comiques influèrent sur Massinger, nous le verrons plus tard.

## II. — LES SITUATIONS.

Les ressorts du drame de Fletcher ne sont pas extrêmement variés. Les situations qui résultent de combinaisons psychologiques sont aussi innombrables qu'est infinie la vie même de l'âme. Or, Fletcher qui ne s'est jamais donné la peine d'étudier un caractère, s'est contenté d'une série réduite de scènes, susceptibles d'être reproduites dans bien des sujets, et qu'il trouve sans doute d'un effet sûr.

Ces différents procédés peuvent se ramener à une seule nécessité : mettre les personnages dans l'état exactement contraire à celui où ils croient être. Cet artifice sert tantôt à corser l'intrigue, tantôt à la dénouer. Ce principe essentiel peut se diviser d'abord en deux systèmes de circonstances :

1. — Les plans d'un individu ou d'un groupe sont révélés à un autre groupe.

2. — Ce qu'on a cru sérieux n'était qu'une épreuve, et tout se rétablit.

Le premier système comporte à son tour au moins deux solutions générales :

a) Un personnage feint de se prêter à certaines manœuvres, afin de les pouvoir déjouer.

b) Un entretien secret est surpris.

Rien n'est plus élémentaire. Le public de nos jours, accoutumé aux savantes combinaisons policières, s'ennuierait devant des tours puérils, scélératesses sans art, et trop aisées à déjouer. Tâchons de nous représenter l'intérêt que pouvaient produire de pareils procédés.

---

1. *Maid of Honour.*

2. *A New Way.*

3. *City Madam.*



1. (a). Le premier genre permet de prolonger l'erreur ; la feinte acceptation peut se produire dès le début, et la duplicité ne se révèle qu'au dénouement. Dans *Beggars' Bush* <sup>1</sup>, Wolfort s'entend avec Hubert pour retrouver les princes fugitifs ; son intention apparente est de leur rendre la couronne, sa volonté est de les perdre définitivement. A l'acte IV <sup>2</sup>, Hubert s'est aperçu de la fourberie, et, à son tour, il feint de trahir les princes, de concert avec Wolfort. Ce dernier, tout compte fait, est la dupe de celui qu'il voulait duper. — Don Jamie, dans *The Spanish Curate*, organise avec Violante tous les détails du complot contre Don Henrique, puis trahit son alliée.

Il est inutile d'insister sur l'extrême crédulité que de tels artifices supposent chez leurs victimes ; crédulité déjà excessive pour d'honnêtes gens, si naïfs qu'ils puissent être, et encore plus invraisemblable chez des criminels déterminés. Aucune protestation contemporaine ne nous est parvenue contre cette désinvolture dramatique, et les éloges dont fut accablé Fletcher prouvent au contraire que le public était entièrement satisfait de ces inventions.

L'accessoire presque constant du procédé en question est le déguisement. Il y a des déguisements occasionnels, pris par un personnage au cours de la pièce. Tel celui d'Hubert <sup>3</sup>, de Duarte <sup>4</sup>. Dans *The Pilgrim*, la même fille se déguise en jeune garçon, en folle, en vieille femme et en bergère. D'autres travestissements sont antérieurs au début de la pièce et ne sont quittés que tout à la fin. Dans *The Loyal Subject*, Archas fils est une charmante demoiselle de la Cour jusqu'à l'acte V, scène II, et il excite sous ce costume la plus vive passion dans le cœur du duc de Russie. Le déguisement appartient aux personnages vertueux, réduits par le malheur à arriver au bien par des détours. Grâce à leur fausse identité, ils peuvent entrer partout, pénétrer les conseils de leurs ennemis et assurer le dénouement qui sera applaudi. Une convention évidemment digne de respect, c'est que le personnage déguisé est absolument méconnaissable, même à ses plus proches parents, et pendant une période indéterminée de temps.

Massinger ne s'est pas fait faute d'user de ce moyen dramatique. Presque toutes ses tragi-comédies contiennent des personnalités cachées. Mais il a surenchéri sur tout ce qu'imaginèrent ses prédécesseurs et ses amis, quand il a mis sur les tréteaux les trois Peaux-Rouges de *The City Madam*. Cette pièce n'eut pourtant pas le succès que, dans l'esprit de l'auteur, cette trouvaille devait probablement lui assurer <sup>5</sup>. Tant il est vrai que le public préfère sou-

---

1. I, II.

2. IV, IV.

3. *Beggars' Bush*.

4. *Custom of the Country*.

5. Voir le prologue de *Guardian*, qui fait allusion à des échecs antérieurs.

vent de vieilles absurdités, consacrées par l'usage, et par là devenues naturelles, à des absurdités rajeunies et extraordinaires, dont la nouveauté ne fait que rehausser la bizarrerie et la rendre insupportable.

b). — Tandis que la première méthode produit un intérêt mystérieux, répandu dans toute la pièce, et dont tout l'effet se ramasse et s'explique enfin au dénouement, l'entretien surpris se concentre en une scène, agencée de la manière suivante : deux amants se rencontrent dans un local donné et commencent à échanger des paroles, quelquefois des caresses. Certains personnages, avisés de cette conversation, apparaissent sur la scène, et assistent, invisibles aux amants, à leur entretien. Après quelque temps, et lorsqu'ils sont suffisamment édifiés, les intrus se découvrent et les malheureux surpris poussent des exclamations d'étonnement et d'effroi. Le temps d'arrêt marqué entre l'entrée des indiscrets et leur intervention a une autre utilité que de les renseigner : elle crée une émotion inévitable dans la salle, qui tremble du sort suspendu sur la tête des inconscientes victimes, et sans doute aurait fort envie de les prévenir.

Comment l'entrée de personnages, à l'insu de ceux qui causent, est-elle admissible ? Aujourd'hui, quand, au théâtre, a lieu un entretien secret, les personnages s'assurent que les portes sont fermées : c'est là un jeu de scène bien connu. Si le fond est ouvert, et garni seulement de tentures, elles sont baissées : l'illusion de l'isolement est donnée ; il n'est guère admis que personne entre sans être aperçu. Ces arrangements n'existent pas dans le drame anglais. L'entrée des indiscrets est indiquée ainsi : « Enter above... » <sup>1</sup>. — « Enter privately... » <sup>2</sup>. — ou « Enter behind » <sup>3</sup>.

« Above » signifie sur la galerie placée en arrière de la scène et qui servait aussi à symboliser les murs d'une ville <sup>4</sup> ; les autres indications se comprennent d'elles-mêmes. Ce qui est impossible à comprendre, c'est que les intéressés soient assez imprudents pour avoir laissé des issues accessibles, ou assez distraits pour ne pas entendre que l'on vient. Ici, il semble que l'effet dramatique, facile à obtenir, détermine l'auteur à passer sur l'improbabilité du fait.

Dans *The Roman Actor*, la surprise a lieu dans un jardin, ce qui ne manque pas de lui donner de la vraisemblance.

---

1. (Entre en haut) : CC., IV, III ; R, III, V ; WH., V, IV ; *Triumph of Death*, VI ; LCu., IV, II ; VM., II, II ; dans Cap., IV, V, on lit : « Enter on the gallery ».

2. (Entre secrètement) : Th., III, I ; *Triumph of Love*, V ; « Enter apart », FF., IV, V.

3. (Entre derrière) : RA., IV, II ; B., V, II ; Phil., II, II : behind the hangings ; FF., IV, IV : behind arras.

4. *Maid of Honour*, II, IV.

Sur la structure de la scène, voir la reconstitution de *Fortune Theatre*, W. H. Godfrey, 1907, dessin reproduit par *Encycl. Britannica*, éd. de 1911, article « Theatre ».

2. — Le thème de l'épreuve permet à l'auteur de présenter des atrocités dont l'excuse est trouvée ensuite en ce qu'elles sont irréelles, ou ont du moins un but des plus honorables. Ce but, c'est de vérifier la vertu d'un personnage, par la méthode expérimentale.

Aucun caractère ne semble assez sacré pour échapper à cette inquisition. Dans *The Custom of the Country*, Duarte, échappé à la mort, revient à la vertu ; et il lui voue un culte si excessif, que la première idée qui lui vient est de mettre à l'épreuve la vertu de sa propre mère. A cet effet, il lui propose d'épouser un Italien qui manqua le tuer. Comme Guiomar accepte, pour tromper son prétendant et le bafouer publiquement, Duarte en conclut qu'il n'y a plus d'honnêteté dans le sexe <sup>1</sup>.

L'épreuve peut également être poussée fort loin, et, afin de se rapprocher entièrement de la réalité, être fort dangereuse. Dans *The Loyal Subject*, l'épreuve à laquelle le duc de Russie soumet le vieux général Archas comporte le pillage d'un trésor confié à la garde de celui-ci et un ordre péremptoire d'envoyer ses filles à la Cour, — lieu de perdition. Ensuite Archas est arrêté au milieu d'un banquet ; puis, sur l'initiative d'un sous-ordre trop réaliste, mis à une cruelle torture. Néanmoins, comme tout cela n'est fait qu'en manière de jeu, Archas ne peut en vouloir à son souverain, et il mérite ainsi le nom de « sujet loyal » par excellence. Toute mauvaise humeur de sa part l'aurait ici convaincu d'être d'un caractère détestable.

Dans l'histoire de Duarte, dans celle de la tentation de Mathias <sup>2</sup>, le thème de l'épreuve est assez clairement et assez tôt indiqué pour qu'il apparaisse bien à la base des scènes qui s'y rapportent. Dans *The Loyal Subject*, le duc semble être un fort méchant homme jusqu'au milieu de la pièce ; après sa conversation avec la fille d'Archas, il se déclare converti <sup>3</sup>, et, à partir de ce moment, il semble changer en épreuve une persécution qu'il commença, très probablement, sans aucune arrière-pensée édifiante. Il y a là un changement d'orientation, ou du moins un vague dans la conception, qui ne laisse pas que de troubler le lecteur. Ailleurs, c'est à la dernière minute que le sens de l'action se révèle. Dans *The Knight of Malta*, Miranda presse Lucinda de ses sollicitations, et lorsque celle-ci se montre incorruptible, il dit n'avoir voulu que la tenter <sup>4</sup>. Est-ce une excuse dont il s'avise dans cette extrémité, ou eut-il réellement cette intention préalable ? Il joue si au naturel son rôle de séducteur — séduit lui-même, semble-t-il, jusqu'à perdre la raison, par la beauté

---

1. V, III. All men see, In this, a woman's virtue. (Tous peuvent voir, dans cet exemple, ce qu'est la vertu d'une femme).

2. *The Picture*, par Massinger.

3. IV, III.

4. III, IV. (Scène de Fletcher).



de la jeune captive — que le motif qu'il invoque semble incroyable. Il ne faut voir là, somme toute, qu'un exemple de plus de cette inconséquence empreinte dans le théâtre fletcherien. Miranda, personnage chaste et vertueux, se dément par des transports pleins de brutalité ; ensuite ce libertin inattendu se transforme en moraliste non moins surprenant. Le thème de l'épreuve ne semble avoir d'autre utilité ici que de faire sortir un personnage de son rôle de donner lieu, ainsi, à l'intercalation d'une scène scabreuse.

Massinger n'a pas usé de ce procédé aussi facile que déplaisant ; il n'a utilisé l'épreuve que dans des conditions qui la rendaient compatible avec le caractère de celui qui l'organise. Dans *The Picture*, il est naturel qu'une femme vaniteuse et outrageusement flattée, comme l'est la reine, veuille se rendre compte s'il y a un homme qui lui puisse résister. Dans *The Bashful Lover*, l'épreuve à laquelle sont soumis les prétendants de Matilda est d'une tout autre nature ; au lieu qu'il y ait dissimulation, tout est franc et public ; il ne s'agit pas d'un jeu, conduit par un intrigant masqué, mais d'une noble émulation entre rivaux d'égale générosité.

Lorsque le drame ne peut se dénouer par aucun des procédés ci-dessus, la cause qui en fait le centre est portée devant un tribunal. Les scènes judiciaires, aussi recommandables par l'apparat qu'elles pouvaient occasionner que par l'éloquence qu'elles permettent, sont fréquentes aussi bien chez les Jacobéens que chez nous. Nous avons pu observer que ces scènes étaient une sorte de spécialité de Massinger <sup>1</sup> ; cependant Field a composé celle de *The Knight of Malta*. Dans ses propres pièces, Massinger a abondamment usé de ce ressort <sup>2</sup>.

### III. — LES TYPES.

Nous savons déjà, par les examens qui viennent d'être faits, qu'on ne peut prononcer, quand il s'agit de Fletcher, le mot de « caractère », dans le sens qu'a pris ce terme dans la critique française, c'est-à-dire, d'individualité psychologique évoluant dans une certaine direction. La valeur de ses personnages est beaucoup plus pittoresque que morale ; abstraction faite de leur rôle en tant qu'il est déterminé par l'intrigue, ce sont les idées qu'il symbolisent, les mœurs qu'ils expriment, qui font leur intérêt. En effet, les uns répondent à des conceptions romanesques, à des idées conventionnelles et sans doute populaires du bien et du mal ; d'autres sont des images de leur

---

1. *Spanish Curate, Queen of Corinth, Barnavelt. — The Fair Maid of the Inn*, Henry VIII.

2. *The Unnatural Combat, The Renegado, The Parliament of Love, The Maid of Honour*. Les scènes judiciaires seront spécialement étudiées dans le chapitre : « Valeur scénique du théâtre de Massinger ».

époque et justifient ainsi le nom de « comédie de mœurs » qu'on a parfois donné à la comédie de Fletcher <sup>1</sup>.

L'amour étant le principal sujet, dans le théâtre de Fletcher comme dans la plupart des autres, c'est par rapport à lui que se déterminent les types romanesques. Nous avons donc, d'une part, le sensuel immodéré, et, bien que plus rarement, son correspondant féminin ; d'autre part, la femme chaste, qui se réclame à chaque instant de Lucrèce <sup>2</sup> et parle sans modération de sa vertu. Cette vertu existe aussi chez le sexe masculin, bien qu'elle lui soit moins essentielle qu'à l'autre. Frederick dans *A Wife for a Month*, Clodio dans *The Custom of the Country*, Mountferrat dans *The Knight of Malta*, Théanor dans *The Queen of Corinth*, et bien d'autres, avec la Margarita de *Rule a Wife*, sont des modèles du type incontinent. Ils ont le vice de Don Juan, mais sont dénués de toute la poésie dont on essaya toujours de revêtir ce personnage ou ses dérivés, dans toutes les œuvres qui ne sont pas de vulgaires farces. La passion la plus brutale, que les dramaturges de la Restauration peindront plus tard avec tant de complaisance, ils en trouvaient le paradigme à peu près complet dans le théâtre jacobéen. Ce qu'ils n'ont pas emprunté à leurs devanciers, c'est la contre-partie de ce type, c'est-à-dire la vertu inexpugnable. Si Fletcher ne recule pas devant l'indécence ou l'obscénité dans les scènes ni les mots, il n'aime pas beaucoup à souiller ses héroïnes ; il semble peindre avec plaisir la pureté qui sort immaculée des pires épreuves. Il lui arrive de changer un dénouement que lui fournissent ses sources, pour éviter l'adultère. Lamira, dans *The Little French Lawyer*, ne succombe pas, là où son modèle succomba. Margarita <sup>3</sup>, disposée à tomber mille fois, épouse par erreur un mari qui l'empêche de faillir et se fait aimer d'elle. Il est bien entendu que tout ce qui n'est pas la possession complète est sans importance aux yeux de l'auteur et du public, et n'entache en rien l'honneur d'une femme. Cette idée a subsisté dans la littérature anglaise jusqu'au seuil du XIX<sup>e</sup> siècle. Témoins les romans de Smollett et de Fielding.

Il arrive que le séducteur, sans être un monstre de lubricité, ait péché en abandonnant une maîtresse. Alors celle-ci se met en devoir de poursuivre l'infidèle, tantôt seule, tantôt aidée d'une personne bienveillante — qui est souvent son propre frère. Drusilla, dans *The Prophetess*, s'attache aux pas du

---

1. Hatchet, *John Fletcher*, 1905, Chicago, p. 29 (599) : It was... by his skilful combination of these two, the romantic comedy and the comedy of manners, that he gained his wonderful popularity... — he so modified and supplemented this comedy of manners... that it emerged from his hands fully half made over...

2. Val., I, II : « She pointed to a Lucrece, that hung by. And with an angry look, that from her eyes. Shot vestal fire against me, she departed ». (Elle désigna une Lucrèce pendue au mur, et, avec un regard courroucé, qui, jailli de ses yeux, me perçait de sa flamme virginnale, elle sortit ).

3. *Rule a Wife*.

malheureux Dioclétien, qui n'a point de repos avant de lui avoir donné satisfaction. Le frère et la sœur opèrent concurremment dans *Love's Pilgrimage*.

Quant à la dame amoureuse, elle se fait remarquer surtout par la soudaineté de ses crises. A la vue d'un beau cavalier, elle se trouve mal, perd la raison : comme elle est le plus souvent riche et haut placée — si elle n'est pas princesse ou reine — elle envoie un de ses domestiques raccrocher l'objet de sa flamme, auquel elle s'offre sans ambages. C'est ce que fait Henrietta <sup>1</sup>. Dans *The Spanish Curate*, Violante fait appeler son beau-frère, espérant le séduire et se venger ainsi de son époux, coupable d'avoir un enfant naturel.

Massinger a adopté toutes ces données. Il prête plus d'intérêt à l'incontinent, en le faisant incestueux, et en lui attribuant des remords <sup>2</sup>. Il en a présenté un modèle féminin dans *The Guardian*. La conception large de la chasteté, il l'accueille également : dans *The Fatal Dowry*, Charalois, apprenant les baisers que sa femme échangea avec Novall, se met à rire et reproche à Romont de s'indigner de pareilles futilités <sup>3</sup>. Massinger a répété à satiété le thème de la délaissée qui s'attache aux pas de son amant <sup>4</sup>. La princesse amoureuse se trouve dans *The Virgin Martyr*, *The Maid of Honour*, *The Roman Actor*, *The Renegado*.

Les types empruntés à la vie contemporaine ont, avec plus de variété, une valeur documentaire. On peut trouver cependant qu'ils se répètent un peu fréquemment et avec une certaine monotonie.

L'officier est brave, pauvre et ami du plaisir. Le *Lieutenant original* <sup>5</sup> en est le modèle accompli. *The Loyal Subject* est l'histoire du général en disgrâce, de son fils, le colonel, et d'un certain nombre d'autres militaires de corps divers. On pourrait mettre comme sous-titre : L'Armée en Russie à l'époque de la Renaissance. Tandis que l'officier dans le drame actuel, joue un rôle séduisant et plein d'éclat, et est d'autant plus brillant qu'il est plus jeune, l'officier de Fletcher est, dans les grades subalternes, un bon diable qui prend sa misère en riant, et qui est très déplacé dans les salons ; les dames lui préfèrent le courtisan parfumé et soumis.

Celui-ci, fat et insipide à l'état naturel, devient, lorsqu'il a voyagé, outrecuidant de vanité et farci de modes exotiques. Le Mirabel de *The Wild goose chase* est une charge amusante du *Travelled Monsieur* ; Onos de *The Queen of Corinth*, en est la caricature outrée et trop éloignée de la réalité.

---

1. *Custom of the Country*.

2. *Unnatural Combat*.

3. III (b). Scène de Field, mais Massinger eut la haute main sur tout l'ouvrage.

4. *Bondman*, *Renegado*, *Duke of Milan*, *Bashful Lover*.

5. *The Humorous Lieutenant*.



Ces deux types nous fournissent les sujets habituels de la verve moqueuse ou satirique de Fletcher. Ajoutons-y le page, serviteur minuscule, spirituel, enfant très précoce et qui en sait long sur ses maîtres et la grande vie. Dans *Philaster*, le page est une jeune fille en travesti, et d'allures plutôt sentimentales. Mais Picus, de *The Mad Lover*, est un modèle authentique de ces frétillements caudataires.

Les soldats de Massinger — ceux, par exemple de *Maid of Honour* — ses courtisans efféminés — tel le Novall de *Fatal Dowry* — ses pages, ont l'origine dans l'œuvre fletcherienne. On a voulu lui attribuer ici plus d'indépendance qu'il n'en eut. Ainsi Cunningham, dans sa notice, croit que Massinger dut être page de la comtesse de Pembroke, parce que « ses allusions à la position et aux devoirs les plus minimes des pages sont perpétuelles »<sup>1</sup>. On peut voir une explication plus naturelle et plus proche, dans l'influence littéraire, que dans l'expérience personnelle<sup>2</sup>.

---

1. Page VIII : « The probability is that he was brought up as a page to the Countess of Pembroke at Wilton. His allusions to the position and minute duties of pages are perpetual ».

2. Si l'on veut observer en raccourci tout l'idéal fletcherien, à la fois dans son inspiration morale et dans ses procédés techniques, on n'a qu'à lire la pièce intitulée *Four Plays in One*. Elle est loin d'être la plus séduisante du répertoire ; mais par sa sécheresse même elle présente, dégagés de l'ornementation parasite et des intrigues secondaires qui font, à vrai dire, le charme durable de l'œuvre fletcherienne, toutes les particularités les plus marquantes du drame en question.

Les trois premières « représentations morales » entrent seules ici en ligne de compte. La quatrième est fort courte, et, entièrement allégorique, elle reste isolée dans la masse environnante. Elle est de Fletcher, ainsi que le *Triomphe de la Mort*. Le *Triomphe de l'Honneur* et le *Triomphe de l'Amour* sont de Beaumont.

Dans une action resserrée — chaque pièce n'a guère que le tiers d'un drame ordinaire — se trouve traité un thème relatif à l'amour, tel que l'entendaient les auteurs. Le *Triomphe de l'Honneur* retrace l'histoire d'une femme mariée qui résiste à son séducteur. Le *Triomphe de l'Amour* nous montre deux amants qui réussissent à s'unir, en dépit des circonstances les plus défavorables. Le *Triomphe de la Mort* relate la vengeance d'une épouse délaissée par un bigame.

La Dorigen de *Triumph of Honour* est le type parfait de l'épouse. Une épouse a deux sortes d'ennemis : des ennemis innombrables, qui sont tous ceux qu'attire sa beauté ; et un ennemi unique et d'autant plus terrible, le mari, quand il est jaloux. Dorigen tient tête à ce double péril. Non seulement elle débite au général qu'elle a charmé, et qui la convie à l'adultère, des discours empreints de la plus haute moralité, mais, par un raffinement de vertu, elle déclare à son mari qu'elle l'a trompé, — afin de pouvoir le confondre par le triomphe incontestable de sa chasteté. Doublement victorieuse, elle couronne son œuvre en poussant le séducteur dans les bras de l'époux : elle unit ces deux rivaux dans l'admiration extatique d'une « femme incomparable » (matchless wife) [Cf. Chaucer, Franklin's Tale, en partie seulement, car le mari n'y est point jaloux et n'a pas lieu de l'être].

Le *Triumph of Honour* nous montre une femme énergique, qui, après tout, a mérité d'être couronnée et de figurer dans la cavalcade où elle trône. Dans *Triumph of Love*, nous voyons deux amants qui ne font aucun effort pour arriver à la félicité ; l'un, Gerrard, est mis en prison ; l'autre, Violante, s'empoisonne. La situation serait désespérée si l'amant ne se trouvait être, à l'émerveillement général, le fils du duc régnant, et si le poison n'avait

IV. — CONCLUSION.

Après cette analyse des moyens dramatiques de Fletcher, il est difficile de ne pas se dire : voilà un théâtre bien artificiel ! Or, que l'artifice soit porté à l'excès chez Fletcher, ce n'est pas être trop sévère que de l'affirmer : lui-même a reconnu l'exagération du procédé, dans son œuvre, et il s'est donné le plaisir de s'en moquer. La manie des déguisements, les caprices multiples des personnages lui donnent l'occasion de quelques traits qu'il décoche contre lui-même avec une grâce impertinente. — Claudio, dans *Women*

---

été remplacé, grâce à une servante, par de l'opium. L'honneur était la vertu de Dorigen, l'amour est celle de Gerrard et de Violante : c'est de s'être aimés si fidèlement qui les rend dignes de la couronne suprême.

*The Triumph of Death* présente un jeune homme possédé du démon de l'incontinence, « lust ». Ce démon ne reste pas à l'état métaphysique ; il apparaît sur la scène et y tient des discours subversifs. Ce jeune homme doit être, évidemment, puni. Mais sa punition est exceptionnellement sévère : c'est la peine capitale, appliquée de la main d'une femme déçue. Et pourquoi ? c'est que Lavall — le méchant du drame — a commis deux fautes irréparables : il est le mari légitime de la délaissée et il a contracté une seconde union ! Si celle-ci avait été évitée, nous prévoyons que Lavall serait revenu à sa première et seule véritable épouse. Si le premier mariage n'avait pas eu lieu, il aurait sans doute été condamné à la détention dans un monastère. Dans l'état des choses, il faut qu'il disparaisse. Il est d'ailleurs croyable que la succession établie des Triomphes appelait un Triomphe de la Mort et que la préoccupation d'une tragédie sanglante a prédominé dans l'esprit de l'auteur. L'accumulation de quatre cadavres le prouve assez. La mort de la suivante est particulièrement injustifiée, si l'on ne tient pas compte de l'espèce d'enivrement sanguinaire qui semble s'emparer des poètes, au dénouement de leurs tragédies.

La morale de toutes ces histoires est bien simple : l'amour doit être fidèle et confiant. L'affection excuse tout si elle se limite à un seul objet ; elle déchoit si elle soupçonne. La jeune fille a la libre disposition de son cœur et de son corps ; la femme mariée se doit toute à son époux. Idées qui parurent assez abondantes pour que Rousseau en fit, au siècle suivant, le thème essentiel de son roman.

Quant aux moyens qui permettent à l'action de se développer, ils sont primitifs. Pour éprouver la vertu de Dorigen, il faut recourir à un prestige qui change les rochers en plaine. L'intrigue de *Triumph of Love* resterait en détresse si un confident de Gerrard ne révélait, dans un monologue à haute voix, le cas difficile où s'est mis son ami, et si ce monologue n'était surpris par le père de Violante. Dans *The Triumph of Death*, Maria, la suivante qui illustrera son dénouement par un suicide, introduit secrètement un ancien amant de sa maîtresse — que tout le monde croyait mort — dans la salle où doit venir Lavall. Ce rapprochement de personnages hostiles produit la catastrophe.

Quelles parties de l'art fletcherien sont absentes de cette composition ? Ce sont les plus personnelles et les meilleures, celles qu'il est le plus difficile de résoudre en formules. Le comique — sauf une scène isolée de *Triumph of Honour* — est absent ; par conséquent, la couleur qui emplit les tableaux documentaires, pris sur le vif ; puis les situations drôles, fertiles en saillies et en mots — comme celles de *Spanish Curate* ou de *Rule a Wife*. D'autre part, des scènes intensément dramatiques, à la fois réelles et passionnantes, telles qu'on en trouve dans *Lovers' Progress* ou *Maid's Tragedy*, il ne faut pas en chercher ici. Mais la médiocrité même du morceau en fait un sujet d'études exceptionnel. Tout ce qui est mécanique et susceptible d'infinies répétitions s'y trouve condensé.

*Pleased*, a fait pendant toute la pièce une cour pressante à Isabella ; voyant ses efforts infructueux, sa liberté menacée par le mari qui survient, il s'écrie :

Pray, stay a while, sir ;  
I must use a player's shift... 1

Il se dépouille de la défroque qui le déguise : c'est le propre frère d'Isabelle, et il n'a eu d'autre objet que d'éprouver la vertu de sa sœur ! — L'in vraisemblance est tellement forte que Fletcher lui-même en a senti de la honte et qu'il a dit, en quelque sorte : « Ce n'est qu'un tour de théâtre ? je le sais aussi bien que vous ! ». Dans *The Honest Man's Fortune*, la satire est plus spirituelle : le page Veramour se fait passer pour une femme habillée en garçon — et l'habitude de pareils artifices à tellement perverti le bon sens, et les sens aussi, de tous ceux qui l'entourent, que tout le monde le croit ! « Je me suis inspiré de la comédie », avoue-t-il ; et cela semble tout naturel 2.

Dans *The Captain*, Julio, qui a montré au cours des cinq actes la passion la plus aveugle pour Lelia, annonce, quelques minutes avant la fin du spectacle, qu'il vient d'épouser Clora. Fletcher est trop avisé pour ne pas faire, le premier, la remarque qu'appelle une décision aussi inattendue : Angelo, ami intime de Julio, déclare :

If a marriage  
Should be thus slubber'd up in a play,  
Ere about anybody had taken notice  
You were in love, the spectators would take it  
To be but ridiculous 3.

Sans pousser la désinvolture au même point que Fletcher, Massinger a adopté, en somme, l'ensemble de ses moyens. Mais cela revient-il à dire que tout Massinger est déjà contenu dans la formule fletcherienne ? Ce que Massinger a emprunté à Fletcher, ce sont certains moyens techniques et certaines conventions fixées peu à peu et autorisées par le succès. Mais ces procédés, tout en facilitant, par cela même qu'ils constituent une routine, la fabrication du drame, ne le font pas ; Fletcher lui-même, passé maître en toutes ces méthodes, n'aurait ni la gloire dont il jouit vivant, ni la réputation qu'il conserve encore, s'il n'avait fait que les appliquer, sans y rien ajouter qui lui fût propre et personnel. Il fut applaudi pour son entrain inimitable, sa verve toujours renouvelée, sa brillante prolixité de style : — il

---

1. V, II. Attendez, je vous prie, un instant, Monsieur ; il faut que je recoure à un expédient d'acteur.

2. V, III. « I took example by two or three plays, that methought concerned me.

3. Si un mariage était ainsi bâclé dans une pièce, avant que presque personne se fût aperçu que vous vous aimiez, les spectateurs trouveraient cela bien ridicule.



eut beaucoup de métier (on n'ose dire beaucoup d'art), mais cette habileté professionnelle était au service d'un talent des plus heureux. Or le tempérament personnel de Massinger est tout différent de celui de Fletcher ; l'esquisse un peu pauvre que nous avons faite de son existence, l'analyse de sa collaboration, fondent et confirment cette idée. S'il n'avait pas trouvé, à son tour, une vie, une pensée, une conscience des choses, à jeter sur la charpente technique, il n'eût laissé qu'une œuvre nulle et qui depuis longtemps serait oubliée ; il aurait été une espèce de Daborne ou de Field, un manœuvre d'entreprises littéraires. Or il trouva cette idée et elle l'emporte en profondeur sur celle de Fletcher ; dans les formes qu'il adopte, il est bien lui-même, avec des réussites inégales, quelques défaillances de volonté, mais, le plus souvent, une énergie qu'on ne peut méconnaître. L'étude des œuvres de Massinger, loin d'être un simple prolongement de ce chapitre, révélera de grandes nouveautés.

## CHAPITRE VI

---

# Le Style dramatique

### I. — EXISTENCE D'UNE LANGUE DRAMATIQUE

L'expression de Massinger est directe et vigoureuse. Jamais il ne prend la parole, au lieu de laisser ses personnages traduire leurs pensées et leurs sentiments ; il est trop dramaturge pour être jamais purement poète, et cette retenue que Lamb a pu regretter me paraît un véritable mérite. « L'enthousiasme poétique », dénié par Lamb à Massinger <sup>1</sup>, ne saurait assurément être revendiqué pour lui : il n'a pas eu à se châtier et à se restreindre pour appliquer étroitement son dialogue aux situations dramatiques ; la sobriété, pour ne pas dire le prosaïsme, lui était naturelle. Ses héros, dérivant de conceptions très claires et très nettes, n'ont aucune peine à nous indiquer leurs intentions, ni l'état que déterminent en eux les circonstances ; leurs doutes mêmes et leurs délibérations sont marqués du trait le plus précis, peut-être le plus sec ; leurs revirements s'affirment dans des formules presque brutales, qui nous secouent comme un véhicule qui tournerait trop court. Leur langage enregistre scrupuleusement leurs réactions intimes : il a des sautes brusques, parce qu'eux-mêmes, un peu primitifs, sont extrêmement variables. Adorni, amoureux désespéré, est décidé au suicide. Mais la pensée de l'enfer surgit devant lui : aussitôt il renonce à cette extrémité :

What will become of me now is apparent.  
Whether a poniard or a halter be  
The nearest way to hell (for I must thither,  
After I've kill'd myself), is somewhat doubtful.  
This Roman resolution of self-murder  
Will not hold water at the high tribunal,

---

1. *Specimens*, 1808 (à propos de *The Virgin Martyr*) : « This play has some beauties of so very high an order, that, with all my respect for Massinger, I do not think he had poetical enthusiasm capable of rising up to them ».

When it comes to be argu'd ; my good Genius  
Prompts me to this consideration <sup>1</sup>.

La princesse Aurelia, qui aimait à la folie, n'aime plus, parce que la vilénie de son idole lui est démontrée :

On the sudden  
I feel all sparks of love quench'd in the water  
Of compassion <sup>2</sup>.

Ce langage, considéré dans son caractère le plus général, est donc une exacte et simple notation psychologique. Cela suffit-il à le définir complètement ? Il est évident que non. L'expression même la plus dénudée, la plus scientifique, a une forme qu'on ne peut éliminer, ni déterminer entièrement par la pensée qu'elle représente ; c'est-à-dire un certain vocabulaire et un certain tour ; certains matériaux, et une liaison de ces éléments. Or le langage de Massinger, s'il n'est pas poétique, est du moins littéraire ; l'individualité de l'époque et la personnalité de l'auteur l'ont doué de certaines qualités toutes formelles, et qu'il faudra étudier en elles-mêmes. Libéralement instruit, et plongé dans un milieu cultivé, Massinger prodigue les allusions classiques ; il est des idées dont l'expression la plus naturelle et la plus simple est pour lui mythologique ; des vertus ou des vices qui, à ses yeux, sont incarnés dans quelques personnages de l'antiquité ; et les noms de ces personnages viennent sous sa plume au lieu des termes communs et abstraits. D'autre part, la vie contemporaine, les particularités des nations, les idiosyncrasies de la vie anglaise ou londonienne, le jargon à la mode, parviennent à faire partie intégrante de sa langue, à fournir des mots de valeur constante et cotée, qui ont cours sur le même pied que les termes ordinaires, et finissent par n'avoir plus guère de force pittoresque. Supposez que des médailles précieuses finissent par entrer en circulation à titre de monnaies : c'est à peu près le phénomène que nous observons chez Massinger ; le nom propre se rapproche, chez lui, du nom commun ; il prend une valeur purement idéologique et se dépouille de sa richesse imaginaire. Quand Massinger répand à profusion les *Venus* et les *Hymen*, il ne peut avoir aucune vision poétique des divinités jadis adorées sous ces vocables ; quand il

---

1. « Ce que je vais devenir est évident. Est-ce le poignard ou la corde qui m'enverra le plus vite en enfer (car il faut que j'y aille, après m'être tué), question un peu douteuse. Cette doctrine romaine du suicide ne tiendra pas bon au tribunal suprême, quand elle viendra à être discutée; mon bon génie me pousse à cette considération ». (*Maid of Honour*, IV, III).

2. « Soudain je sens tous les feux de l'amour éteints par l'eau de la compassion ». (Aurelia a pitié de Camiola, trompée par Bertoldo, objet de l'amour d'Aurelia). *Maid of Honour*, V, II.



prodigue les *saints* et les *anges*, il ne peut être bien pénétré de dévotion. Il use d'un langage constitué, — et voilà tout.

L'inventaire de cette langue a fourni la matière d'une étude technique que l'on trouvera dans le volume sur la collaboration. De même que l'examen spécial de la vérification, le dépouillement de ce vocabulaire dramatique présente trop de sécheresse pour trouver place ici. Je vais seulement donner assez de renseignements sur les éléments verbaux de la langue de Massinger pour que l'analyse de son style ne soit pas trop abstraite et édifiée sur le vide.

Massinger s'est beaucoup répété ; une expression qui lui plait finit par persécuter le lecteur, tant il la rencontre de fois ; certaines idées amènent fatalement certains mots, et l'on finit par prévoir à peu près les termes dans lesquels s'exprimera tel personnage dans une situation donnée. Mais ce n'est pas seulement lui-même que Massinger copie ; c'est dans un fonds commun de mots et de locutions qu'il s'approvisionne, et ce fonds se présente à nous dans l'ensemble des œuvres du groupe de Fletcher. Tous les auteurs de cette école puisent à peu près aux mêmes articles du dictionnaire, recourent aux mêmes combinaisons de mots ; Massinger est celui qui a eu le moins honte du vieux, du rebattu ; on dirait qu'il se sert d'un formulaire ; du moins, il serait facile et divertissant de tirer, de ses textes, ce formulaire dramatique.

## II. — SOURCES ANTIQUES DE CETTE LANGUE

Au premier rang des éléments de cet idiome, on peut mettre ce qui vient de l'antiquité. Rien n'est plus voyant que ces noms grecs et latins, chargés d'héroïsme et de poésie ; rien non plus ne semble devoir, par sa qualité évocatrice, moins prêter au poncif. Si l'on s'en tient aux chiffres, on constate, chez Massinger seul, près de trois cent cinquante noms différents. Ici pas plus qu'ailleurs en littérature, il ne convient de trop croire aux chiffres. Cette variété, bien que prouvée par la statistique, échappe au lecteur qui se contente de lire sans compter. Même lorsque je notais fiche par fiche le nom des dieux ou des héros ou de localités antiques, j'avais l'impression de la monotonie, soit en passant d'une pièce de Massinger à une autre, soit en entrant dans le domaine de Fletcher et de ses autres satellites. A quoi tient ce sentiment indéniable ? Avant tout, à ce qu'il y a un certain nombre de vedettes, de personnalités mythologiques qui semblent avoir hanté le cerveau des poètes et dont leur plume répète le nom jusqu'à l'écœurement. Ainsi Vénus, dans les pièces que Massinger composa seul, ne revient pas moins de vingt-neuf fois ; Cupidon, les Furies et Hercule, vingt fois chacun ; Jupiter, dix-huit fois. Dans le volume *Beaumont et Fletcher*, nous trouvons Vénus trente-quatre fois ; Cupidon et l'Amour au moins soixante-dix fois ; les Furies, quaran-

te-cinq fois ; Hercule, plus de trente fois ; Jupiter, plus de quarante fois. Un pareil abus ne peut manquer de produire l'agacement ; dès lors, l'esprit est défavorablement disposé pour l'attirail mythologique et le sentiment du déjà vu, justifié pour le cas ci-dessus énumérés, et, dans une moindre mesure, pour quelques autres, s'étend au-delà d'eux, contamine des allusions qui se répètent très peu, qui parfois sont uniques, et que nous accusons néanmoins d'être pareilles à d'autres, dont le vague et tenace souvenir s'attache à notre esprit.

Une autre cause est la façon même dont ces noms sont introduits. Nous n'avons point à parler ici des allusions qui, entraînées par le drame, sont de circonstance. Il est, par exemple, naturel que dans *The False One* on parle de Pompée ; dans les pièces romaines, de dieux romains ; cette sorte d'allusion forme une infime minorité — même dans les drames qui y prêtent le plus — comparée aux autres, à celles dont nous présentons le système. Les auteurs lient chaque épisode fabuleux ou historique à un fait général, qu'il a pour fonction de symboliser ; il perd sa valeur narratrice ou poétique pour s'abstraire en une sorte de quantité algébrique. Ainsi, chaque fois qu'une femme est menacée par les entreprises d'une galanterie brutale, il faut nous attendre à ce qu'elle, ou son mari, ou l'infâme agresseur lui-même, rappelle Lucrèce ou Tarquin. Hélène, au contraire, devient synonyme de femme légère et facile ; un amant se voit-il déçu dans son plus bel espoir, il se compare à Ixion. Une femme éprise appelle son adoré Adonis, résumé de toute beauté masculine. L'allusion n'est presque jamais développée ; elle ne donne lieu à aucune effusion poétique ; elle fait l'un des termes d'une comparaison, et c'est tout ; ou, par une concision encore plus ramassée, elle prend la place du nom commun.

To me

You are a young *Adonis* <sup>1</sup>.

— A leper with a clap-dish...

... in respect of thee

Appears as young *Adonis* <sup>2</sup>.

— Though I were an *Adonis* <sup>3</sup>.

— Suppose he were

Coy as *Adonis* <sup>4</sup>.

— that garden where

---

1. B., I, II, « Pour moi, vous êtes un jeune Adonis ».

2. PL., II, II, « Un lépreux à écuelle..., comparé à toi, est un jeune Adonis ».

3. P., II, II, « Fussé-je un Adonis ».

4. G., II, II, « Supposez-le aussi farouche qu'Adonis ».

Venus with her reviv'd *Adonis* spend  
Their pleasant hours <sup>1</sup>.

— In face *Adonis* <sup>2</sup>.

Tels sont les six exemples de l'emploi que Massinger fait d'*Adonis*. Ce n'est pas un des héros qu'il met le plus à contribution, car je crois avoir réuni ici tous les cas de l'espèce. Mais le procédé, dans sa sécheresse, est frappant. Un seul passage, celui de « *Believe* », a un caractère légèrement descriptif, semble révéler un effort de concevoir la beauté du mot, et l'immortelle légende qu'il revêt ; tous les autres sont presque des profanations. Un nom ainsi traité devient lugubrement vulgaire ; cela confine à l'argot.

Il est facile de nous convaincre que nous sommes en présence d'un procédé qui n'est pas spécial à Massinger, mais commun aux dramaturges post-shakespeariens, écrivains de décadence, malgré l'éclat de leur génie. Citons les vers que Fletcher, à son tour, rehausse du nom d'*Adonis* :

- These are the gardens of *Adonis*, ladies ;  
Where all sweets to their free and noble uses  
Grow ever young and courted <sup>3</sup>.
- The powerful tears that Venus cried  
When the boy *Adonis* died <sup>4</sup>.
- ... swears *Adonis* was a devil to him <sup>5</sup>.
- How the sight  
Of those smooth rising cheeks renew the story  
Of young *Adonis*, when in pride and glory  
He lay infolded 'twixt the heating arms  
Of willing Venus <sup>6</sup>.

Voici Beaumont :

Look you, my lord,  
The princess has a Hylas, an *Adonis* <sup>7</sup>.  
Enfin, voici l'auteur incertain de *Faithful Friends* :  
His face disgraced *Adonis* <sup>8</sup>.

---

1. Bel., IV, II, « Ce jardin où Vénus, avec son *Adonis* ranimé, passe des heures charmantes ».

2. L. Pr., I, II, « De figure, *Adonis* ».

3. LS., III, VI, « Voici les jardins d'*Adonis*, mesdames : ici toutes les beautés, réservées à leurs fins pleines et nobles, poussent, toujours jeunes et courtisées ».

4. HL., IV, III, « Les larmes efficaces que pleura Vénus, quand mourut le jeune *Adonis* ».

5. « ... Jure qu'*Adonis*, à côté de lui, était un vrai démon », HL, IV, IV.

6. FS., I, III, « Comment la vue de ces joues tendres et rondes renouvelle l'histoire du jeune *Adonis*, alors que, dans son orgueil et sa gloire, il était serré entre les bras palpitants de Vénus passionnée... ».

7. Ph., II, IV, « Attention, Monseigneur, la princesse a un Hylas, un *Adonis* ».

8. FF., , II, II, « Sa figure faisait honte à *Adonis* ».



Sur ces six exemples, deux seulement témoignent d'un intérêt quelconque à la légende d'Adonis, le premier de *The Humorous Lieutenant* et celui de *The Faithful Shepherdess*. Les autres n'ont rapport qu'à la signification abstraite et symbolique du mot. Les quelques vers de *The Faithful Shepherdess* ont une réelle beauté d'évocation, et qu'il est juste de relever. Fletcher et Beaumont s'élèvent parfois au-dessus du prosaïsme où tomba la richesse mythologique ; Massinger ne le tente guère. Lamb était trop friand de beautés renouvelées pour ne pas lui en vouloir.

Nous avons vu les allusions extrêmement fréquentes, qui, pour ainsi dire, se démonétisent, et, perdant toute valeur concrète, font sur le lecteur un effet de banalité ; nous avons cité un nom moins obstinément répété, mais qui donne lieu à des observations analogues. Nous pouvons à présent nous demander : s'il arrive qu'un auteur emploie une seule fois un certain nom, et qu'il soit de plus seul à l'employer parmi ses amis littéraires, cette singularité même ne nous invite-t-elle pas à penser qu'une sympathie particulière, ou la justesse de la comparaison, l'a déterminé à ce choix ? Il faut vite se persuader qu'il n'en est rien. Je prends l'un des premiers mots de la liste spéciale à Massinger : *Antinous*, exemple unique. Et je lis :

His armour off, not young Antinous  
Appear'd more courtly <sup>1</sup>.

Rien, apparemment, sinon les nécessités métriques, n'a fait ici préférer Antinous à Adonis. Adonis, plus usé, synonyme de beau » « et d'« élégant », aurait moins frappé qu'Antinous, qui, par sa rareté même, nous retient, et nous force à réfléchir sur la convenance d'une telle analogie. Pourquoi « Antinous » serait-il un éloge pour un jeune guerrier héroïque et courtois, tel que Sannazaro ? Quelle étrange allusion dans la bouche de Fiorinda !

Ce qui a manqué à Massinger pour tirer le meilleur parti de ce qu'il savait, c'est l'imagination, qui, seule, aurait pu redonner vie à ces cadavres antiques, les assouplir et les faire circuler parmi les vivants, au lieu qu'ils gardent dans ses vers la raideur de pièces de musée. Les souvenirs lui venaient abondants et serrés ; ils constituent une sorte de langue artificielle, mais qu'il emploie naturellement. La densité avec laquelle les réminiscences affluaient à son cerveau peut être montrée par ce court passage, où Camiola peint les mérites de son amoureux Bertoldo :

... though you were Thersites in your features,  
Of no descent, and Irus in your fortunes,

---

5. « Sans armure, il avait l'air plus galant que le jeune Antinous », GDF, II, I.

Ulysses-like you 'd force all eyes and ears,  
To love, but seen, &c...<sup>1</sup>.

Assez lettré pour posséder une riche collection antique, assez écrivain pour en jouer avec vélocité, il ne fut pas assez poète pour l'animer. Ainsi elle présente, pour nous, une valeur plus documentaire qu'artistique. Il put consacrer ses années obscures, celles que nous ne pouvons remplir à l'aide d'aucun document biographique, à accumuler cette science.

D'où vient-elle ? D'abord, de l'antiquité même ; et, dans cette antiquité, d'un nombre restreint de textes. Il est un homme qui, au plus beau moment de la littérature latine, résuma presque toute la mythologie ; c'est Ovide, et c'est dans Ovide que Massinger puisa principalement. Le mot même de « metamorphosis », qu'il emploie avec assez d'affection<sup>2</sup>, serait un indice. Quant à Ovide lui-même, dont le nom revient souvent<sup>3</sup>, une fois seulement il est cité comme l'auteur des *Métamorphoses*<sup>4</sup>. Cette unique citation prouvait que Massinger connaissait cette encyclopédie mythologique ; et le même passage montre qu'il se rendait bien compte des richesses qu'il en pouvait tirer.

Pour rendre évident à quel point Massinger thésaurisa aux dépens du même auteur, le meilleur moyen est de présenter, sous forme de lexique, d'un côté les passages de ses pièces, de l'autre, les vers et les expressions qui les ont inspirés. Mais, sans songer à introduire ici ce catalogue<sup>5</sup>, il y a intérêt à analyser la façon dont Massinger profite de son érudition mythologique et la met en œuvre. Voici un morceau tiré de la scène finale de *The Unnatural Combat*. Malfort cherche des excuses à sa passion incestueuse, après y avoir longtemps résisté.

... Neither had the crime  
Wanted a precedent : I have read in story,  
Those first great heroes, that, for their brave deeds,  
Were in the world's first infancy styl'd gods,  
Freely enjoy'd what I denied myself.

1. MH., I, II, « Fussiez-vous, physiquement, un Thersite ; sans ancêtres, et, de condition, un Irus ; néanmoins, second Ulysse, vous contraindriez tous les yeux... à vous aimer, rien qu'à vous voir ».

2. CM., IV, IV ; G., II, III ; BL., IV, III ; DM., V, I ; Bel., IV, IV ; PL., IV, I.

3. PL., I, IV ; G., I, I ; GDF., III, I ; BL., IV, I ; CC., II, I ; FML., I, I.

4. LCu., V, I : Ulysses' Cyclops, Io's transformations,  
Eurydice fetch'd from hell, with all the rest  
Of Ovid's fables...

Le Cyclope d'Ulysse, la transformation d'Io, Eurydice ramenée des enfers, avec tout le reste des fables d'Ovide...

5. On le trouvera dans l'étude sur la collaboration.

Old Saturn, in the golden age, embrac'd  
 His sister Ops, and, in the same degree,  
 The Thunderer Juno, Neptune Tethys, and,  
 By their example after the first deluge,  
 Deucalion Pyrrha. Universal nature,  
 As every day 'tis evident, allows it  
 To creatures of all kinds : the gallant horse  
 Covers the mare to which he was the sire ;  
 The bird with fertile seed gives new increase  
 To her that hatch'd him ; why should envious man then  
 Brand that close act, which adds proximity  
 To what's most near him, with the abhorred title  
 Of incest ? or our later laws forbid,  
 What by the first was granted ? <sup>1</sup>

Les noms des divinités qui se rencontrent dès les premiers vers nous mettent sur la voie ; nous pensons à feuilleter Ovide, et l'espoir de découvrir une source ne nous déçoit pas ; voici ce qui se lit au IX<sup>e</sup> livre des *Métamorphoses* (vv. 490-499) :

di nempe suas habuere sorores.  
 Sic Saturnus Opem, iunctam sibi sanguine, duxit :  
 Oceanus Tethyn, Iunonem rector Olymпи.

C'est Byblis qui cherche à justifier sa passion pour son frère Apollon. Relevons tout de suite la confusion que fait Massinger entre Océan et Neptune : nous en tirons cette conclusion que c'est sa mémoire qui l'inspirait ici, et non le texte. Mais une indication plus curieuse peut se dégager du rapprochement des passages. Malfort trame un argument dans ce que les dieux antiques ne furent que des hommes déifiés, pour établir que les règles de leur conduite s'appliquent à la sienne. Au contraire Byblis observe : (vv. 500-501).

Sunt superis sua jura. Quid at caelestia ritus  
 Exigere humanos diversa que faedera tempto ?

---

1. Et le crime n'aurait pas été sans précédent. J'ai lu dans la fable que ces premiers grands héros, qui, par leurs beaux exploits, furent, dans la première enfance du monde, appelés des dieux, jouissaient sans contrainte du plaisir que je me suis interdit. L'antique Saturne, dans l'âge d'or, enlaça Ops, sa sœur ; également unis par le sang, se marièrent le lance-foudre et Junon, Téthys et Neptune ; et, sur cet exemple, après le premier déluge, Deucalion et Pyrrha. La nature universelle — comme on le voit tous les jours — autorise ces unions pour les créatures de toute espèce : le généreux étalon saillit la jument dont il fut le père ; l'oiseau féconde et emplit celle qui le couva ; pourquoi donc l'homme méchant flétrirait-il ce commerce secret, qui resserre les liens les plus intimes, du nom abhorré d'inceste ? et pourquoi nos lois modernes défendent-elles ce que les lois anciennes permettaient ?



Le raisonnement des deux incestueux est aussi différent que les noms qu'ils emploient sont semblables. Massinger adapte et transpose à son gré.

L'allusion à Deucalion est également d'origine ovidienne, mais empruntée au 1<sup>er</sup> livre, où est peint le déluge (v 351).

O soror, o coniunx, o femina sola superstes,  
Quam commune mihi genus et paternelis origo,  
Deinde torus iunxit...

Plus loin, nous n'avons plus de noms propres, et l'identification devient difficile. Cependant voici ce qui se rencontre au X<sup>e</sup> livre des *Métamorphoses* (vv. 324, sqq.).

Coeunt animalia nullo  
Cetera dilectu, nec habetur turpe iuvencae  
Ferre patrem tergo ; fit e quo sua filia coniunx,  
Quamque creavit init caper ; ipsaque, cuius  
Semine concepta est, ex illo concipit ales.  
Felices, quibus ista licent ! humana malignas  
Cura dedit leges, et quod natura remittit,  
Invid a jura negant. Gentes tamen esse feruntur,  
In quibus et nato genitrix et nata parenti  
Iungitur, et pietas geminato crescit amore.

Nous venons d'entendre Myrrha, coupablement éprise de son père. Encore ici, la situation est différente chez Ovide et chez Massinger, les détails présentent de fortes analogies, avec de légères variantes, et des lacunes. Ainsi dans Ovide c'est le père oiseau qui féconde sa fille ; dans Massinger, c'est la mère qui accepte les embrassements de son petit. Massinger se contente de deux exemples d'histoire naturelle, là où Ovide nous en offre quatre. « Invida jura » a donné « Envious man » ; le « pietas geminato crescit amore » se retrouve, avec moins de bonheur, dans « adds proximity, &c... ».

L'imitation de Massinger, avec ses réminiscences abondantes et précises, est d'un homme qui a beaucoup lu et relu son texte, qui a dû même apprendre par cœur, mais qui, avec le mérite de retenir, a eu également celui d'oublier. Il garde son indépendance à l'égard des vers qui l'inspirent. Jamais il ne perd de vue son sujet à lui, la situation dramatique ; jamais non plus il ne se livre à des développements purement poétiques.

Un autre exemple nous révélera combien enraciné était chez lui le souvenir de certaines expressions empruntées à son classique favori. Un de ses symboles les plus répétés est celui qui représente, avant une bataille, la victoire incertaine. Il se trouve avec quelques variantes :

- And, it being in suspense, on whose fair tent  
Wing'd *Victory* will make her glorious stand <sup>1</sup>.
- Till plum'd *Victory*  
Had made her constant stand upon their helmets <sup>2</sup>.
- plum'd *Victory*  
Would make her glorious stand upon my tent <sup>3</sup>.
- it continuing doubtful  
Upon whose tent plum'd *Victory* would take  
Her glorious stand <sup>4</sup>.
- The sword... which, in civil wars,  
Appoints the tent on which wing'd *Victory*  
Shall make her certain stand <sup>5</sup>.
- Wing'd *Victory* shall take stand on thy tent <sup>6</sup>.

La présence de cette allégorie dans un passage de *The False One* qui est presque traduit de Lucain <sup>7</sup> semblait indiquer Lucain comme source probable. Or je ne trouvai rien chez lui ; mais je lus dans Ovide : (*Métamorphoses*, VIII, 12-13)

Et pendebat adhuc belli fortuna, diuque  
Inter utrumque volat dubiis Victoria pennis.

L'adaptation a bien cette liberté fidèle que nous avons déjà reconnue à Massinger. Même au moment où il puisait le plus directement dans l'œuvre d'un autre poète, il était hanté par les réminiscences ovidiennes.

La brève étude que présentent les dernières pages nous a convaincu que Massinger avait des textes une connaissance personnelle et assez intime ; il entra directement en contact avec l'antiquité. Mais, en même temps, il vivait à une époque et dans un milieu saturés de souvenirs classiques ; il y avait, à part l'antiquité conservée dans les vieux livres, une antiquité ambiante et pour ainsi dire actuelle. Il est difficile, par suite de cet état de choses, il serait même illusoire, de préciser quelle source le servait chaque fois que, par exemple, il parla de Cupidon ou de Vénus. La mythologie était dans

---

1. DM., I, I, « Comme on ne sait encore sur quelle blanche tente la victoire ailée se posera, glorieuse... ».

2. UC., II, I, « Jusqu'à ce que la victoire ailée se fût posée définitivement sur leurs casques... ».

3. MH., I, II.

4. P., II, II.

5. « L'épée, qui, dans les guerres civiles, désigne la tente, &c... », FO., I, I.

6. Pro., IV, IV.

7. *Pharsale*, VII.

le domaine public; une sorte d'héritage littéraires'était constitué. Pour une large part, Massinger prend au même fonds que Fletcher, que Beaumont, que ses contemporains du théâtre; tournons-nous en arrière, et nous verrons que Shakespeare est aussi proche de Massinger que l'est Fletcher. Si nous nous en tenons aux noms seuls, nous en trouvons près de deux cents communs aux vocabulaires de Massinger et de Shakespeare; si nous abordons des comparaisons plus intimes, nous nous apercevons que certaines locutions ont été admises telles quelles, sous la forme donnée par Shakespeare. Ainsi, les « barbares Scythes », les « tigres d'Hircanie », sont présentés si commodément par le grand devancier, qu'il semble superflu de remonter, dans leur généalogie, jusqu'à Virgile <sup>1</sup>.

### III. — AUTRES SOURCES.

Le rapprochement de Massinger avec Ovide et de Massinger avec ses propres confrères, nous a permis de surprendre la manière dont notre auteur contribua à la formation de cet idiome commun où il puisa si abondamment. Notre inventaire nous mène ensuite à travers l'histoire moderne, la géographie, aux allusions à la vie contemporaine et locale, au monde qui vivait autour des théâtres et s'y pressait aux représentations.

Qu'elles soient lointaines ou proches, chargées de coloris exotique ou de goût du terroir — des pavés de Londres, si l'on préfère — ces allusions ont toujours pour caractère de former, dans chaque catégorie, un cycle assez limité, et de se reproduire souvent. Qu'il s'agisse de Turcs ou de Cockneys, que le poète daube sur l'ivrognerie des Hollandais ou sur la gourmandise des Aldermen, il se préoccupe d'aboutir à un effet sûr; il veut être parfaitement saisi et apprécié, et il suit pour cela la bonne vieille méthode : frapper au même endroit. De même que dans un cirque ou dans les vaudevilles on présente un Anglais vêtu d'étoffes quadrillées et disant : « Aoh ! » <sup>2</sup>, les dramaturges, à très peu de frais, amusent leur public en étiquetant minutieusement chaque point du globe, chaque race humaine ou animale. L'Egypte a ses crocodiles, l'Inde ses trésors, l'Arabie ses parfums; le Français a de la légèreté, le Hollandais de la lourdeur, l'Italien du feu, l'Espagnol du poids, l'Anglais a tous les défauts; et la Française, la Hollandaise, l'Italienne, l'Espagnole, l'Anglaise ont les mêmes défauts multipliés par le coefficient féminin. Heureux de se retrouver sans effort dans cette mappemonde très connue et qu'il apprenait mieux à chaque nouvelle pièce, le public s'orientait

---

1. Le lexique de l'antiquité se trouve dans le volume sur la collaboration.

2. Dans les limites de mon expérience du théâtre contemporain, je suis en mesure d'affirmer que ces procédés antiques sont loin d'être abandonnés.



encore plus joyeusement dans les plaisanteries relatives à la vie citadine : orgies de bœuf, police somnolente, vendeur de ballades cruellement personnelles, et toute la pharmacopée des maladies suspectes.

Après les noms propres, il faut considérer les noms communs. Moins pittoresques, ils complètent avec une rigueur très satisfaisante la démonstration de l'existence d'un idiome dramatique. Le fait d'employer le mot « ange » dans les conjonctures les moins angéliques ; d'accumuler les auxiliaires « shall will, may, must, dare... » ; est plus symptômatique encore que l'appel constant fait à Vénus ou aux monstres du Nil : ici c'est une image, si l'on veut, qui hante l'esprit de l'écrivain, mais là ce sont les mots qui semblent le commander et l'entraîner.

Non seulement certains mots s'imposent à la plume du dramaturge, mais ils s'appellent mutuellement, et s'agrègent par une invincible attraction. Ainsi « begin » se balance avec « end » ; « qualify » est l'antithèse nécessaire de « excuse » ; « reply » prend place, au moins quatre fois, dans la formule « I will hear no reply » ; « period » semble fidèlement attaché à « calamity » ; — monotonie qui ressemble bien à ce que nous savons de la facture du vers dramatique de cette époque.

A côté de l'anglais, les langues classiques, latin et grec, et les langues modernes : italien, espagnol, français. Il est à noter que n'importe qui, dans le drame du temps, peut parler latin ; — même ceux qui ne le savent pas. En d'autres termes, c'est l'auteur qui parle latin, et non le personnage. Massinger du moins a le mérite — si l'on veut bien reconnaître que c'en est un — de montrer par quelques tournures qu'il savait, en fait de latin, mieux que des mots — la langue même <sup>1</sup>.

Les mots étrangers étaient un assaisonnement au goût du jour, car on aimait les voyages, et regardait les voyageurs avec considération. Cet émailage, d'ailleurs, n'a pas cessé d'être à la mode ; bien des lectrices de romans trouvent un plaisir immense à trouver quelques bouts de français dans les pages émouvantes qui les distraient.

Tels étant les éléments, nous pouvons aborder l'analyse de leur combinaison. Cette analyse sera d'autant plus nécessaire que nous avons pu nous convaincre que le vocabulaire ne suffirait à caractériser le style de Massinger. Si on s'en tenait à l'énumération des vocabulaires de Massinger, on n'arriverait guère à la distinguer nettement de ses confrères du groupe Fletcherien. Et pourtant la langue de Massinger a une allure, une tenue qui lui sont propres ; ce n'est donc pas au vocabulaire, c'est au style proprement dit que se rattache tout ce qui est personnel dans cette langue.

Notre impression sur le vocabulaire est qu'il unit une assez grande

---

1. V. l'emploi de « frequent », PL., V, I ; RA., I, I.

richesse à une monotonie à peu près aussi grande. Il est multiple en ses éléments, pauvre en ses combinaisons ; il rassemble beaucoup de termes, mais en abuse. Il n'est pas incolore, il est décoloré. Par là toute une catégorie de qualités lui est étrangère. Nous allons examiner si notre nouvelle analyse ne nous révélera pas de mérites d'un autre ordre.

#### IV. — LA RHÉTORIQUE DE MASSINGER.

L'enjambement est une des deux caractéristiques de la versification de Massinger. L'autre, la terminaison féminine, a une valeur toute rythmique et musicale, et n'indique rien au point de vue du style. Mais l'enjambement a une signification métrique et une signification logique. Il révèle une oreille qui aime à enchaîner les mètres par le sens ; il révèle aussi une intelligence qui aime à enchaîner les idées, en dépit du mètre. Fletcher accumule les phrases, vers par vers ; il procède par touches assez larges, mais tout-à-fait successives, qu'on ne peut pas distinguer ; Massinger pratique la continuité.

C'est que ses personnages pensent et raisonnent beaucoup. Ils s'efforcent constamment de prouver, de convaincre, par des arguments bons ou mauvais, sincères ou sophistiques ; et quand ils sont à bout de démonstrations, ou qu'ils sont pénétrés de leur erreur, ils se taisent. Voyez le Bertoldo de *The Maid of Honour*, caractère pourtant léger et insoucieux. Dans la première scène du premier acte, il démontre au roi qu'il doit faire la guerre ; dès la seconde, il va démontrer à sa maîtresse qu'elle doit l'épouser, et échoue. Dans la cinquième scène du deuxième acte, où il apparaît ensuite, il ne dit presque rien, parce qu'il a tort et le sait. A la première scène du troisième acte, il tâche de démontrer à Astutio que celui-ci devrait le racheter. A la troisième scène du quatrième acte, il se démontre à lui-même que la philosophie est vaine et qu'il est convenable de s'abandonner au plus fou désespoir. En conséquence, il se jette par terre et fait semblant d'être mort. Lorsque la duchesse lui offre sa main, il demande à délibérer : il n'a pas l'instinct de refuser, ni l'insouciance d'accepter d'emblée <sup>1</sup>. Et enfin, lorsque Camiola lui a démontré son infamie, il tire de cette thèse des conclusions extrêmes <sup>2</sup>.

Le dialogue de Massinger, c'est donc avant tout de la rhétorique ; c'est la langue oratoire, avec ses périodes, son ordonnance déductive, ses exemples et ses corollaires. Plus la conversation prendra le tour d'un débat, plus les personnages s'identifieront avec le pour et le contre d'une idée, et plus le style oratoire deviendra, à la fois, vraisemblable et parfait. La plus haute

---

1. IV, IV.

2. V, II.

expression en sera donc dans la scène judiciaire ; et c'est à partir de ce sommet qu'il faut analyser et comprendre notre objet.

Massinger a cherché ce genre de scènes. Choisissons celle de *The Fatal Dowry*, puisque c'est, je crois, la plus fameuse de toutes <sup>1</sup>. Extrayons-en la première partie du plaidoyer de Charalois, celle où il démontre qu'il ne s'est pas rendu coupable d'ingratitude en tuant sa femme Beaumelle. Cette tirade de quarante vers se divise en trois parties :

1<sup>o</sup> Charalois développe les titres que Rochfort, son beau-père, avait à sa reconnaissance et termine son exposé en disant :

« Could any one, fee'd by you, press this further ? ». C'est-à-dire : « Auriez-vous pu payer un avocat qui insistât davantage sur ces faits ? » — Il a ainsi une base solide à son argumentation : il a mis au maximum la reconnaissance qu'il devait à Rochfort ; il va maintenant prouver que cette reconnaissance ne lui interdisait pas le meurtre.

2<sup>o</sup> Aucune reconnaissance ne peut nous asservir à celui qui nous a obligés ; l'honneur est au-dessus de la gratitude — ; autrement personne n'accepterait de bienfaits.

3<sup>o</sup> Beaumelle a commis l'adultère sans aucune excuse ; son mari n'avait aucun tort envers elle. En se résignant à cette injure, Charalois se serait déshonoré ; or son second point a établi que l'honneur primait tout.

Chacune de ces trois parties est isolée, répartie sur un groupe distinct de vers ; il n'y a pas d'enjambement de l'une à l'autre. Au contraire, les idées développées dans chacune d'elles ont parfois trop d'ampleur pour être renfermées dans les limites d'un vers et débordent de l'un dans l'autre :

For, after, my enlargement, cherishing  
The good he did, he made me master of  
His only daughter, and his whole estate <sup>2</sup>.

Mais l'enjambement métrique n'est qu'un cas, ou, si l'on veut, qu'un symptôme de la continuité logique. Ce qu'il faut encore noter, c'est l'enveloppement, la subordination constante des idées :

Then I confess, my lords, that I stood bound,  
When, with my friends, even hope itself had left me,  
To this man's charity, for my liberty <sup>3</sup>.

---

1. V, II.

2. « Car, après mon élargissement, dans sa tendresse pour son obligé, il [Rochfort] me fit maître de sa fille unique, et de sa fortune entière.

3. « Je confesse, Messieurs, que, au moment où mes amis et l'espoir même m'avaient abandonné, je fus redevable de ma liberté à la charité de cet homme ».



La proposition temporelle est encadrée dans la principale, pour mieux marquer la dépendance où elle lui est soumise. Cette période, solidement construite, est énoncée dans trois vers sans enjambement. Celle que j'ai citée d'abord, moins complexe dans sa subordination, tire son effet constructif des enjambements eux-mêmes ; et ainsi l'une et l'autre produisent un effet analogue d'ordre et d'organisation.

La deuxième partie de la tirade se compose d'un énoncé général <sup>1</sup> et de trois exemples destinés à le corroborer. Mais même ici, où la simple succession semble prévaloir, elle est disposée suivant une règle facile à dégager. L'énoncé est tout-à-fait abstrait. Le premier exemple est éloigné du cas de Charalois : un prince qui prodigue des trésors à un pauvre <sup>2</sup>. Dans le second, la première personne intervient :

... Or any man, because he saved my hand,  
Presume my head and heart are at his service ? <sup>3</sup>

C'est encore le « je » impersonnel, destiné à rendre l'exemple plus familier et intelligible. Dans le troisième exemple, c'est Charalois lui-même qui entre en scène ; quand il dit « moi », c'est bien à lui qu'il pense :

Or, did I stand engag'd to buy my freedom  
(When my captivity was honorable)  
By making my self here, and fame hereafter,  
Bondslaves to men's scorn, and calumnious tongues ? <sup>4</sup>

Dans la dernière partie de la tirade, Charalois condensé à la fois ses griefs et la justification, en deux phrases suivies d'une apostrophe impérative. Il ne lui reste qu'un point à prouver : Beaumelle a mérité la mort ; en dix vers il la convainc d'adultère sans excuse ; en cinq autres vers, il affirme que nul homme d'honneur ne pourrait laisser ce crime impuni.

Ce discours produit la persuasion qu'il mérite . tout ce qu'il avance est acquis et irréfutable. Reste à prouver la matérialité du fait ; le juge ne trouve rien à dire que :

---

1. « But yet consider, my most honour'd lords,  
If to receive a favour make a servant...  
There's none but slaves will receive courtesies.

2. Can it be call'd magnificence in a prince  
To pour down riches with a liberal hand  
Upon a poor man's wants, if that must bind him  
To play the soothing parasite to his vices ? ».

3. « Le premier venu, sous prétexte d'avoir préservé ma main, aurait-il le droit de prétendre que ma tête et mon cœur sont à son service ? ».

4. « Ou bien est-ce que j'étais obligé d'acheter ma liberté — alors que ma captivité était honorable — en m'asservissant moi-même ici-bas, et aussi ma réputation posthume, au mépris public et à la calomnie ? ».

What proof have you she did play false, besides  
Your oath ? <sup>1</sup>

La coupable a avoué ; Charalois n'a donc pas à témoigner contre elle, à accumuler les arguments historiques qui la confondraient. Mais, pour effacer jusqu'à la moindre prévention contre lui, il veut démontrer que l'intérêt n'a eu aucune part à son acte de justice, qu'il n'hérite pas de sa femme ; et il le fait dans une période de dix vers, dont les dimensions effraient si peu Massinger, qu'il l'a alourdie d'une comparaison antique .

like the fatal gold  
Which Brennus took from Delphos, whose possession  
Brought with it ruin to himself, and army... <sup>2</sup>

Mais ce mouvement oratoire a assez de force pour entraîner cet ornement considérable, et la phrase ne se ressent d'aucune gêne.

Si loin que soit ce style d'être prolix ou diffus, il a néanmoins besoin d'un certain espace pour se dérouler ; il faut laisser à chaque protagoniste le temps de plaider sa cause, de dire toutes les belles et probantes choses qu'il a à dire. Par une entente tacite, les personnages s'accordent mutuellement le droit de parler ; pas d'interruptions passionnées, pas de réparties serrées et ardentes, mais des thèses ourdies à loisir. Lorsque nous sommes devant un tribunal où le juge a mission de laisser les systèmes se manifester dans chaque sens, cette étiquette se comprend ; il est d'autres circonstances où l'artifice et la convention sont un peu sensibles. Par exemple le roi Roberto permet à son frère naturel Bertoldo de plaider longuement la cause de la guerre ; il écoute cette diatribe enflammée, ne laissant paraître son mécontentement que par quelques gestes à peine perceptibles .

the King hears  
With much attention. — And seems mov'd with what  
Bertoldo has deliver'd. <sup>3</sup>

Il écoute, il laisse écouter, — au risque de permettre à Bertoldo de convaincre toute la cour de la nécessité d'une guerre. Si étonné qu'il soit par l'intervention brusque de son frère dans la conférence diplomatique accordée à l'ambassadeur d'Urbain, si irrité qu'il se montre :

Who's that ? <sup>4</sup>

et, plus loin :

How's this ? <sup>5</sup>

---

1. « Quelle preuve avez-vous de son infidélité, en plus de votre serment ? ».

2. « Tel cet or fatal que Brennus pillà à Delphes et dont la possession causa la perte du chef et de son armée ».

3. « Le roi écoute avec beaucoup d'attention. — Et il semble impressionné par ce que Bertoldo a énoncé » (MH., I, I).

4. « Qui parle là ? ».

5. « Comment cela ? ».

il n'impose pas le silence, bien qu'il soit roi, il donne la parole et invite au raisonnement :

What reason  
Caust thou infer to make this good ? <sup>1</sup>

Il se montre plus Massingérien que monarque ; dominé par le double goût de la rhétorique et de la dialectique, il accepte la lutte sur un terrain où ses pareils s'aventurent rarement ; il se fie à son éloquence pour triompher et il perd, dans une certaine mesure, la partie, puisque c'est Bertoldo qui a le plus brillamment parlé, et qui entraîne derrière lui les plus beaux courtisans.

Une contradiction calme et sans hâte, tel est le milieu naturel du style que nous étudions. C'est ce qui explique comment ni le monologue, ni le dialogue animé ne sont les points où il est le meilleur. En réalité, nous n'avons pas besoin de nous tenir des discours scholastiques pour nous persuader nous-mêmes ; nous nous décidons beaucoup plus vite ou beaucoup plus lentement, par des voies plus inconscientes. Chez Massinger, lorsque le personnage se parle à lui-même, est à la fois orateur et public, sa pensée prend des raccourcis que suit sa phrase ; de là ces cahots, ces sautes d'une opinion à l'autre, que nous avons remarqués tout au début de ce chapitre. Il est, à la rigueur, possible que, dans nos raisonnements intimes, nous procédions ainsi ; mais cela manque de vraisemblance, et ces volte-face sont trop commodes à l'auteur pour qu'on ne lui en fasse pas un démerite. Le monologue de nos tragédies françaises est explicatif ; le héros y exprime des nuances assez dégradées pour rendre plausible son dessein final ou son irrésolution. Massinger se contente de nous informer des différentes et successives attitudes que prend l'esprit du personnage. C'est pourquoi son argumentation, serrée et complète lorsque celui qui parle doit vaincre la résistance et l'incrédulité d'un auditoire, devient presque illogique dans le monologue.

D'un autre côté, la conception juridique de l'éloquence ôterait au dialogue beaucoup de vie et d'agrément si elle était constamment suivie. Ce serait exagérer de dire que les personnages de Massinger sont, toujours et partout, raisonneurs ; mais ils le sont dans toutes les grandes scènes, et celles où il se contente d'être amusant ou descriptif <sup>2</sup> sont de simples et courtes esquisses, restées au second plan de son œuvre.

Il est cependant un exemple fameux qui semble contredire tous ces résultats, puisqu'il s'agit précisément d'un monologue, et d'un modèle du style le plus pittoresque. C'est le début de la scène III de l'acte III de *The City Madam*, où Luke, ébloui des trésors de son frère — dont il se croit maître absolu — se livre à l'enthousiasme de l'avarice enchantée.

4. « Quelle raison peux-tu dégager, pour prouver cela ? ».

1. MH., I, II, début.



Au lieu de disqualifier ce passage, à cause de son splendide isolement dans l'œuvre de Massinger, je voudrais, sans lui faire violence, le faire rentrer dans les données où nous sommes aboutis.

On ne peut pas nier qu'il y a ici des expressions vraiment poétiques, des trouvailles d'imagination :

the splendour  
Makes perpetual day there, night and darkness  
By that still - burning lamp for ever banish'd !<sup>1</sup>

des recherches admirables à force d'être spirituelles :

silver in bags, heap'd up...  
Unworthy to hold fellowship with bright gold  
That flow'd about the room, conceal'd itself<sup>2</sup>.

Mais cet éclat d'argent, d'or, de bijoux, si heureusement rendu par le poète — il mérite ici ce nom, si jamais — ne l'a pas aveuglé à ses coutumes logiques. Ni Luke, ni Massinger, n'en ont les yeux pleins au point de ne rien voir autre, de se noyer dans cette gloire. La cime culminante de ravissement de Luke, l'apogée de la tirade, ce sont quelques parchemins, quelques titres d'hypothèques qui promettent d'imminentes acquisitions de terres :

And yet I found...  
A treasure far exceeding these...<sup>3</sup>

Comment, après cet actuel et immense ruissellement de richesses métalliques, être pris à ces promesses d'un domaine, même d'un bourg ? Luke gardait tout son sang-froid d'homme d'affaires, même dans la fièvre de l'or ; Massinger suivait sa raison dirigeante, même lorsque des beautés non accoutumées affluaient sous sa plume.

---

1. « Cette splendeur fait là un jour perpétuel ; la nuit et l'obscurité sont à jamais bannis par cette lampe inextinguible ».

2. « De l'argent en sacs, empilé — indigne d'aller de pair avec l'or éclatant, dont les flots inondaient la chambre — se cachait ».

3. « Et pourtant, je trouvai un trésor bien plus précieux que ces richesses... ».

## CHAPITRE VIII

---

# L'art de l'Intrigue chez Massinger

La tragi-comédie, la tragédie, la comédie de Massinger ont des affinités nettes et nombreuses avec les œuvres du cycle fletcherien ; par leurs données générales, elles appartiennent à ce cycle. Mais, tout en reconnaissant la suzeraineté de Fletcher, Massinger garde une indépendance très prononcée. Cette indépendance est peut-être même plus visible, au premier coup d'œil, que l'inféodation où il se serait soumis. Si, après la lecture d'une œuvre de Fletcher, on prend une pièce de Massinger, on sera tout de suite frappé par la concentration dramatique, par les sérieuses intentions morales qui ressortent de cette dernière et qui manquaient à l'autre. C'est à la longue, et grâce à l'analyse, que se découvrent l'analogie de certains ressorts, l'identité de quelques phrases caractéristiques, la parenté des caractères. Après avoir montré, comme il a été fait dans des chapitres précédents, que tous ces rapports existent, il faut revenir à l'impression de différences néanmoins essentielles, et expliquer comment un drame si semblable peut rester tellement autre. Cet examen se divisera naturellement en deux parties, l'une portant sur la technique <sup>1</sup>, l'autre sur la pensée <sup>2</sup>.

### ORIGINALITÉ TECHNIQUE DE MASSINGER.

L'enchaînement rigoureux des faits sur la scène est une qualité différente de la conception logique des caractères. Massinger — peut-être inégalement — possède ces deux mérites. Pour la première catégorie, le meilleur ordre sera de procéder par genres. Bien que cet exposé se présente sous une forme découpée par quinze analyses de pièces, je voudrais qu'il fût considéré comme un raisonnement suivi, aboutissant à la conclusion d'ensemble qui terminera ce chapitre. .

---

1. Chapitres VII, VIII, IX.

2. Chapitres X et XI.

Les quinze pièces dûes à Massinger seul comprennent sept tragi-comédies, quatre tragédies, et quatre comédies.

# I. — TRAGI-COMÉDIES.

Parmi les sept pièces soumises à notre examen, on peut distinguer entre celles qui sont construites sur les données romanesques connues : déguisements, entretiens surpris, revirements brusques, et celles qui se dégagent plus ou moins de cet attirail et sont fondées sur la succession logique d'événements possibles. D'un autre côté, certaines d'entre elles sont de purs drames d'aventures, sans portée psychologique ou morale au-delà du divertissement momentané qu'elles peuvent procurer. En échelonnant ces sept œuvres, il semble que par degrés on voie Massinger s'émanciper de la formule conventionnelle et s'élever vers l'art personnel. C'est dans cet ordre que nous les examinerons :

1. *The Parliament of Love.*
2. *The Renegado.*
3. *The Bashful Lover.*
4. *The Bondman.*
5. *The Emperor of the East.*
6. *The Picture.*
7. *The Maid of Honour.*

Hâtons-nous d'ajouter qu'il ne correspond pas à la chronologie <sup>1</sup> ; ce que nous allons étudier, ce sont les diverses positions que peut assumer Massinger par rapport à la tragi-comédie en faveur ; ce n'est pas l'évolution de son art. Nous venons d'ailleurs, dans la conclusion générale, combien il est difficile de parler d'évolution quand il s'agit de lui.

## 1. *The Parliament of Love.* (Le Parlement d'Amour), <sup>2</sup>

Le début manque.

Acte I. Scène IV. — (Paris). — Chamont reproche à Bellisant, qui fut sa pupille, un train de vie trop mondain. Bellisant réplique qu'elle expose sa

---

1. Rappelons les dates :

PL., 1624 ; R., 1624 ; BL., 1636 ; B., 1623 ; EE., 1631 ; P., 1629 ; MH., vers 1627 (?). Voir la discussion des dates douteuses dans l'appendice I.

1. On trouvera l'énumération systématique des sources de Massinger dans la bibliographie. Je rappelle ici brièvement les sources de chaque drame.

Marston, 1605, *The Dutch Courtesan*.

Martial d'Auvergne, 1533, *Arresta Amorum*.



vertu à des tentations afin de la mettre à l'épreuve. Chamont lui fait présent d'une esclave mauresque, Calista.

Scène V. — Le roi Charles VIII, déplorant la décadence de l'amour chevaleresque, institue un Parlement d'Amour, devant lequel amants et maîtresses feront connaître leurs griefs. Il nomme quatre juges, princes et gentilshommes. La cour se réunira dans un mois.

*Acte II.* Scène I. — Montrose, qui aime Bellisant, déclare désespérer de la conquérir. Clarindore parie trois mille couronnes qu'il parviendra à la séduire. Montrose, Perigot et Novall tiennent le pari.

Scène II. — Cleremond se plaint à Leonora de sa dureté. Elle l'accable d'injures. Elle est impitoyable envers lui, parce que, lorsqu'ils étaient fiancés, il lui demanda un accompte corporel. Il s'engage à faire tout ce qu'elle lui ordonnera pour trouver grâce devant elle. Elle exige qu'il tue son meilleur ami.

Scène III. — Clarindore courtise Bellisant. Elle le fait enfermer dans un cercle de serviteurs armés d'épées nues, puis le fait jeter à la porte.

*Acte III.* Scène I. — Chamont a donné un banquet. Novall y prend goût à Clarinda, femme du docteur Dinant. Perigot s'engage à l'aider à la conquérir. Il se vante d'avoir obtenu de Lamira, femme de Chamont, un rendez-vous. — Clarinda survient. Ses amis le raillent de sa déconvenue. (Scène précédente).

Scène II. — Cleremond rencontre son ami Montrose. Celui-ci lui fait part de sa joie : il a reçu un billet où sa maîtresse Bellisant agréé son amour, lui demandant de la servir dans une cause qui touche à son honneur de femme, et lui donne rendez-vous à deux heures. — Cleremond lui dit qu'il a besoin d'un second pour se battre en duel, à dix milles de Paris ; Montrose lui offre d'être son second, malgré le rendez-vous avec Bellisant. Il prouve ainsi qu'il est le meilleur ami de Cleremond.

Scène III. — Calista, qui s'appelle réellement Beaupré, raconte à Bellisant qu'elle fut séduite et abandonnée par Clarindore ; elle la prévient que Clarindore va la visiter sous un déguisement. — Il arrive en effet. Bellisant le démasque. Il implore son pardon. Elle le lui accorde, l'embrasse, et se déclare éprise de lui. Clarindore faisant mine de se tuer, elle se déclare prête à se donner, pourvu qu'il l'épouse, et après un délai d'un an. Clarindore esquisse une seconde tentative de suicide. Elle lui promet alors de le satisfaire le soir même, s'il jure de cacher sa faiblesse jusqu'au mariage. Il accepte.

*Acte IV.* Scène I. — Novall est en traitement chez le docteur Dinant. Mais celui-ci sait que le faux malade n'en veut qu'à Clarinda. Il oblige sa femme à embrasser Novall sur les lèvres à plusieurs reprises et en fait la garde-malade de celui-ci.

Scène II. — Cleremond et Montrose arrivent à destination. Cleremond déclare à Montrose qu'il doit l'immoler à Leonora. Le duel est fatal à Cleremond, mais Montrose ne veut pas achever son rival. Cleremond s'en va et déclare qu'il va se suicider. Montrose va l'en empêcher.

Scène III. — Chamont déguisé dit à Dinant que Lamira a presque cédé à Perigot. Dinant l'aidera à jouer le galant. — Chamont se charge du rôle d'entremetteur entre Lamira et Perigot ; il déclare à ce dernier qu'elle l'attendra chez Dinant.

Scène IV. — Clarindore, après la nuit d'amour, quitte Bellisant.

Scène V. — Novall a absorbé une médecine qui le débilité. Dinant démasque ses projets et se moque de lui. — Perigot est berné par les domestiques de Dinant. — Clarindore vient se vanter des faveurs de Bellisant et réclamer l'enjeu du gain. Chamont lui donne un démenti et le cite devant le Parlement d'Amour. Novall et Perigot y portent plainte contre Dinant et Chamont.

Acte V. Scène I. — Le Parlement d'Amour se réunit ; Charles VIII y siège, assisté des quatre juges désignés. Le bruit court que Montrose a été tué par Cleremond.

Procès de Cleremond contre Leonora. — La cour décide que Cleremond sera exécuté après avoir été uni à Leonora.

Procès de Perigot contre Chamond, et de Novall contre Dinant.

Procès de Bellisant contre Clarindore, et de Beaupré contre le même. Clarindore est obligé de reprendre sa femme Beaupré, avec qui il coucha, croyant posséder Bellisant.

Leonora est condamnée à habiter une cellule de huit pieds carrés, élevée sur la tombe de Montrose. — A ce moment Montrose sort de son cercueil ; il épousera Bellisant. — Perigot et Novall sont condamnés à porter chacun une tête de satyre, un écriteau indiquant leurs crimes, et, ainsi accoutrés, à faire trois fois le tour de Paris. Clarindore devra faire amende honorable et publique à Bellisant. Cleremond ne sera pas exécuté, il épousera simplement Leonora.

Tant par la nature des procédés que par la multiplicité des intrigues, cette pièce nous rappelle les exemples les plus développés que nous rencontrons dans l'étude des œuvres en collaboration <sup>1</sup>. Le simple examen du rôle de l'audience qui occupe le dernier acte nous montrera qu'il n'y a pas moins de cinq actions engagées. Elles n'ont d'autre lieu général que le fait qu'elles sont toutes du ressort du parlement institué par Charles ; mais elles forment

---

1. Voir « Etude sur la collaboration ».

entre elles de petits groupes subordonnés : ainsi le conte de Novall est mêlé à celui de Perigot, par l'amitié qui les unit, l'analogie de leurs entreprises et la simultanéité de leur châtement. L'aventure de Beaupré se trouve rattachée à celle de Bellisant, du moment où Beaupré entre, comme négresse, au service de Bellisant. L'histoire de Cleremond est, beaucoup plus lâchement, connexe à l'histoire de Bellisant, par le personnage de Montrose. Mais ce sont là relations tout extérieures, et l'effet de dissémination est presque pénible, en partie parce qu'il s'accompagne d'une certaine obscurité, due à la mutilation du premier acte.

On peut assez aisément conjecturer ce qui précédait notre texte. La situation de Beaupré devait être exposée dans le morceau perdu : en effet, le dialogue qui ouvre la scène III de l'acte III n'est pas suffisamment explicite là-dessus, et pourtant, à la fin de cette même scène, Bellisant fait allusion, devant Clarindore, à la conduite de celui-ci envers Beaupré et il ne s'en étonne pas, comme si elle eût été notoire. L'amour de Montrose pour Bellisant devait également être indiqué : dans la scène I de l'acte II, il parle de « l'oublier »<sup>1</sup> : il est vraisemblable qu'une scène entre Montrose et Bellisant édifiait le public sur la passion de l'un et le dédain de l'autre. Enfin, on peut croire que le roi était présenté dès le début de la pièce, puisqu'il y a presque constamment symétrie entre le début et la fin d'une pièce d'alors.

Charles, en effet, le seul et factice garant de l'unité factice du drame. la maintient comme tel souverain, par son influence personnelle, rassemble sous son autorité des monarchies disparates ; il était donc assez adroit de nous présenter, dès le début, cette figure de roi justicier. Sans insister sur cette conjecture, voyons comment Massinger, à défaut de continuité inévitable, a groupé l'évolution de son drame.

Du premier acte complet — nous pouvons le voir par le fragment qui nous en reste, et, encore mieux, par les amères réflexions du roi — devait se dégager de cette idée : faits pour s'aimer, hommes et dames vivent en més-intelligence ; ils se boudent ; de là résulte cette morne tristesse qui s'appesantit sur la cour<sup>2</sup>. Les gentilshommes ont-ils dégénéré ? Les dames sont-elles impitoyables ? C'est ce qu'il va falloir décider par l'expérience ; de là l'institution du Parlement d'Amour. Cette expérience prend la forme de quatre entreprises dirigées par des amants contre celles qui les charment. Car le débat entre Beaupré et Clarindore n'est annexé au procès de Bellisant, qu'accessoirement. L'infidélité n'est pas en cause ; l'affection du public ou

---

1. II, I, « I will study  
How to forget her... ».

2. I, IV, « What solitude does dwell about our court !  
Why this dull entertainment ? ».



des poètes pour le thème de la délaissée aux troussees du volage intervient donc pour alourdir une action déjà trop touffue. Poursuivant notre examen, nous pouvons laisser ce thème de côté.

Or, si l'impression qui se dégage de l'exposé tronqué du premier acte est plutôt nette, les aventures subséquentes sont loin de racheter, par la symétrie du groupement, une excessive abondance. Qu'est-ce que prouve l'équipée de Novall et de Perigot ? Par quoi espèrent-ils se rendre dignes d'être récompensés de leur amour, et établir ainsi la thèse des hommes ? Le caractère vaudevillesque de ce double épisode nous fait dévier des données assez sérieuses posées au début. Admettons donc que ce ne soit là qu'une contrepartie comique du développement central, et tâchons d'atteindre à celui-ci, contenu dans l'épisode de Cleremond et dans celui de Clarindore.

Le premier est emprunté à une pièce de Marston, mais défiguré jusqu'à l'absurde. « Francischina <sup>1</sup> a toutes les raisons de haïr celui dont elle réclame la vie comme prix de son amour; Léonora ne sait pas qui elle condamne par sa tyrannique exigence » — et le motif même qu'elle invoque passionnément pour y soumettre son triste amoureux est plutôt risible. Massinger est parvenu à donner un exemple de la cruauté féminine, mais tellement outré et hors de la nature, qu'il ne peut guère convaincre.

Reste l'épisode de Clarindore, tiré d'une source différente, et le seul qui se suive décemment. Bellisant est une raisonnable, de la race de Pulcheria<sup>2</sup> et de Cleora<sup>3</sup> ; elle a le ferme projet de démasquer Clarindore, de prouver, jusqu'à parfaite démonstration, que ses protestations sont mensongères, qu'il ne supplie que pour abuser, et que la plus inflexible dureté est la plus juste réponse à sa perfidie. Pour arriver à ses fins, elle emploie les moyens les plus risqués, sans sortir de la pudeur conventionnelle.

La thèse féministe est donc plus heureusement exposée que l'adverse contenue dans l'épisode de Cleremond. En supposant qu'une Leonora soit possible, il faudrait, pour la confondre, un amant qui eût la trempe de Bellisant. Nous constaterons, par la suite, que Massinger choisit de préférence des intrigues où le beau rôle est à la femme ; ici, c'est dans le récit qui lui permettait de leur être favorable qu'il a le mieux réussi.

---

1. Koeppel : Francischina hat allen Grund, den Mann, dessen Leben sie als Preis ihrer Liebe fordert, zu hassen ; Leonora weiss gar nicht, wessen Tod sie verlangt (V. *The Dutch Courtesan*). — Il y a une intrigue analogue dans *A Cure for a Cuckold* de Webster et Rowley, œuvre qui date de la même époque que *Parliament of Love*.

2. *Emperor of the East*.

3. *Bondman*.

## 2. *The Renegado.* (Le Renégat) <sup>1</sup>.

*Acte I. Scène I.* — Tunis. — Vitelli s'établit marchand de faïence à Tunis, avec son joyeux serviteur Gazet. — Le jésuite Francisco vient le voir et lui apprend que le pirate renégat Grimaldi est à Tunis. Grimaldi profane une messe que disait Francisco à Saint-Marc-de-Venise ; il enleva également Paulina, sœur de Vitelli, et la vendit au vice-roi de Tunis.

*Scène II.* — Mustapha, pacha d'Alep, vient faire la cour à Donusa, nièce du grand-turc, et dont il sollicite la main. Elle lui demande de lui faire visiter le marché incognito.

*Scène III.* — Donusa visite l'étalage de Vitelli et lui dévoile sa face ; puis elle casse toutes les marchandises et demande à Vitelli de venir le lendemain au palais toucher le prix des verres cassés.

*Acte II. Scène I.* — Donusa est follement éprise de Vitelli. Elle se confesse à l'eunuque Carazie, qui est Anglais.

*Scène II.* — Vitelli entre au palais.

*Scène III.* — Carazie accueille et introduit Vitelli.

*Scène IV.* — Donusa triomphe de la vertu jusque là immaculée de Vitelli.

*Scène V.* — Asambeg, vice-roi de Tunis, accuse Grimaldi de n'être pas assez actif contre les Maltais et confisque sa fortune. — Paulina résiste à Asambeg.

*Scène VI.* — Vitelli, richement vêtu, reparaît devant Gazet et devant Francisco, qui déplore la perte de son innocence.

*Acte III. Scène I.* — Donusa éconduit Mustapha et l'insulte. — Manto, esclave de Donusa, avoue à Mustapha l'inconduite de la princesse.

*Scène II.* — Grimaldi veut se jeter à la mer. On le retient, et Francisco se charge de sa conversion.

*Scène III.* — Mustapha dénonce Donusa à Asambeg.

*Scène IV.* — Gazet demande à Carazie sa protection pour devenir eunuque.

*Scène V.* — Dans un second entretien, Donusa trouve la vertu de Vitelli fortifiée par les conseils de Francisco, et elle est obligée de s'agenouiller devant lui. Asambeg et Mustapha ont assisté à la scène. Vitelli est jeté en prison. Donusa est gardée à vue jusqu'à ce que la volonté du grand-turc soit connue.

---

1. Cervantes, *Los baños de Argel*, 1615 ; *D. Quijote*, I, 39-41.

*Acte IV. Scène I.* — Francisco calme Grimaldi en lui pardonnant son sacrilège. Grimaldi décide de consacrer son existence à la vertu. — Gazet apprend à Francisco la situation de Vitelli.

*Scène II.* — Asambeg espère réduire la résistance de Paulina par le spectacle de la déchéance de Donusa. Elle accepte l'épreuve. — La réponse du sultan arrive. D'après la loi, Donusa doit mourir, à moins qu'elle ne réussisse à convertir son complice à l'islamisme et ne l'épouse. Donusa demande à profiter de cette dernière clause.

*Scène III.* — Francisco visite Vitelli dans sa prison, et l'exhorte à la fermeté. — Au lieu d'être converti par Donusa, c'est lui qui la convertit au christianisme, en présence d'Asambeg, de Mustapha et de Paulina.

*Acte V. Scène I.* — Francisco exhorte Vitelli à bien mourir.

*Scène II.* — Francisco donne à Paulina un papier qui contient un plan d'évasion générale.

*Scène III.* — Avant le supplice, Vitelli baptise Donusa. — Paulina se déclare convertie à l'islamisme et annonce à Asambeg qu'elle se donnera à lui le lendemain. En récompense, elle demande que l'exécution soit retardée de douze heures.

*Scène IV.* — Grimaldi a un vaisseau prêt à emmener les fugitifs.

*Scène V.* — Paulina fait porter par Manto un pâté à Vitelli.

*Scène VI.* — Vitelli reçoit le pâté.

*Scène VII.* — Le pâté contient de la ficelle qui servira à Vitelli à tirer à lui une échelle de corde.

*Scène VIII.* — Asambeg apprend l'évasion. Il décide d'aller pleurer soit dans le désert, soit dans une caverne.

Déguisements, surprises, ruses naïves, conversions touchantes et rapides, amours enflammées et foudroyantes, rien ne manque à ce drame pour en faire comme un résumé du genre tragi-comique conventionnel, un modèle où toutes les formules en sont mises à profit ; par contre, il est difficile d'y rien trouver qui s'ajoute à ces caractéristiques, qui élargisse le drame et retienne véritablement. Il est assez varié, avec ses multiples catastrophes et revirements, assez pittoresque aussi en turqueries, pour être divertissant ; il n'y a guère ici qu'une chose à étudier, c'est le traitement technique où Massinger soumet toute cette matière romanesque.

Ce qu'il faut remarquer tout de suite, c'est que, à cause de l'absence d'un intérêt plus profond, d'une matière superposée à ces éléments romanesques, ces éléments apparaissent, sont mis à nu ; la structure, ailleurs dissimulée, est ici sensible, trop. La donnée essentielle : le frère qui venge l'honneur d'une sœur, est la même que dans *The Duke of Milan*, que dans *The Bondman* : mais tandis que dans ces deux



dramas ce motif souverain n'est découvert qu'au dénouement, ici il est exprimé dès le début. Koeppel<sup>1</sup> se félicite de voir ici Massinger aussi explicite. N'est-il pas plutôt regrettable que cette histoire, en somme banale et fade, qui n'est ailleurs employée que comme ficelle, soit ici la substance même du drame ? — Observons, en second lieu, que Vitelli est bien arrivé à Tunis pour sauver sa sœur, mais qu'il ne se donne pas le moindre mal pour y réussir, et que ce n'est que grâce au stratagème de celle-ci, et, plus encore, grâce à l'extrême crédulité d'Asambeg, et, enfin, grâce à de multiples circonstances imprévues, telles que la réforme morale de Grimaldi, que le sauvetage s'opère : sauvetage général, et où Paulina figure sans être au premier plan. Tandis qu'ailleurs, les personnages de Massinger veulent et agissent, ici, ils ne sont que comme des indices à la position desquels nous reconnaissons la marche des événements. Donusa embrasse le christianisme comme naguère elle cassa les assiettes de Vitelli ! il est inutile de s'attarder à discuter une psychologie qui fut le moindre souci de l'auteur. La seule idée qui a pu le préoccuper fut de mener les situations indiquées au début vers une fin heureuse. Ces situations sont : les rapports entre Grimaldi et Paulina d'une part, entre Vitelli et Donusa de l'autre. Or ces deux actions, qui auraient pu être distinctes, toute l'habileté de Massinger a consisté dans leur combinaison ; et cette combinaison s'accroît de plus en plus, à mesure que Vitelli, d'abord libre, est réduit à la même condition sociale que Paulina ; que Donusa, entraînée par son amour, partage le sort de Vitelli, et que, par conséquent, un seul coup pourra assurer le salut de tous ces malheureux. Il n'y a pas de frère vengeur dans la source espagnole : Fernando et Costanza — mari et femme et non frère et sœur — y sont simplement pris, tous deux en même temps<sup>2</sup>, par des corsaires barbaresques. Cette absorption successive des personnages sympathiques, ou destinés à l'être, dans le même groupe, rendu compact par une commune misère, c'est donc l'invention de notre auteur, et tout l'intérêt de l'intrigue. Au lieu de se complaire dans la dispersion habituelle à Fletcher, Massinger tend à l'unification. C'est sans doute pour assurer la perfection de la soudure qu'il a créé, de toutes pièces, le fameux jésuite. C'est grâce à cet ecclésiastique que Grimaldi, pauvre épave désespérée, acculée au suicide, se joint à la bande chrétienne.

Était-il indispensable, ce Grimaldi ? Massinger a pris la peine de façonner un Grimaldi, qui réunit quelques-uns des traits de trois personnages de

---

1. Während wir in den beiden andeer Dramen [DM. B.] erst am Schluss über den ursprünglichen Beweggrund der Protagonisten plötzlich aufgeklärt werden... erfahren wir in diesem dritten Drama schon in der ersten Szene über Vitelli und Paulina alles Wissenswerte... erst bei dieser dritten Wiederholung kommt das Motiv von Anfang an wirkungsvoll zur Geltung.

2 *Banos de Argel*.

Cervantes <sup>1</sup>, mais qui prend une concentration, une intensité qu'ils n'ont pas. Il donne son nom à la pièce, comme le Paris de *The Roman Actor*; c'est une figure que l'auteur a voulue impressionnante, qu'il jugea caractéristique au point de la faire éponyme du drame et qu'il rendit pittoresque par son outrecuidance, sa misère, ses remords furieux, sa sainteté finale ; et, par un coup d'adresse, il rattacha Grimaldi à l'intrigue d'une façon frappante, en confondant en lui la cause première du malheur de Vitelli et de Paulina, et l'instrument de leur liberté.

Le grand mérite de Massinger, c'est donc d'avoir économisé ses personnages, de leur avoir fait rendre leur maximum d'efficacité dans l'intrigue, d'avoir resserré les liens entre eux en multipliant leurs rapports. — A quoi bon ce souci ? dira-t-on. Les pièces analogues de Fletcher ne furent-elles pas aussi populaires, ou davantage ? sont-elles moins agréables ? Cette rigueur de construction se pouvait comprendre dans un drame psychologiquement suivi, à caractères originaux : à quoi bon ici, où c'est le romanesque qui règne, avec tout son arbitraire ? — Et en effet, on préférerait voir Massinger dépenser ses qualités d'ordre et de cohérence dans un cas meilleur. Mais cette conscience de bon ouvrier, qui, même dans une tâche ingrate, veut être exact parfait, c'est un de ses traits ; et lorsque l'analyse tranquille, abstraite, nous permet de vérifier la probité de son travail, il faut rendre hommage à l'auteur. Il éprouvait sans doute un véritable plaisir à joindre avec netteté les différentes parties de son drame, à enchevêtrer savamment la tentation de Vitelli par Donusa et celle de Paulina par Asambeg, à balancer la conversion de Donusa et celle de Grimaldi ; capable de conceptions plus hautes, plus passionnantes même, il devait avec satisfaction se rendre la justice qu'il avait fait ici de son mieux. Il a du métier ; ce don précieux ne l'abandonnera pas lorsqu'il cherchera à mettre une pensée dans son drame, et ses intentions, toujours servies par cette conscience professionnelle, parviendront au chef-d'œuvre.

### 3. *The Bashful Lover*. (L'Amant timide).<sup>2</sup>

*Acte I. Scène I.* — Mantoue. — Hortensio est un prince qui vit incognito à Mantoue. Il est amoureux de Matilda, fille de Gonzaga, duc de Mantoue. Celle-ci, le remarquant sur une place de la ville, le fait appeler. Il se met à genoux et déclare sa flamme avec humilité. — Farneze, cousin de Gonzaga, présente à Matilda Uberti, prince de Parme, qui prétend à sa main. — Matilda, tout en interdisant à Hortensio l'espoir de l'épouser, l'autorise à l'aimer

---

1. Yzuf, le pirate ; Hagen, repentant ; et un troisième personnage qui joue le rôle de sauveur.

2. La source de ce drame n'a pas encore été déterminée.

et à la visiter. Elle espère que cet amour l'aiguillonnera à des actions héroïques.

Scène II. — Alonzo, neveu et ambassadeur de Lorenzo, duc de Toscane, arrive à la cour de Mantoue. A sa vue, le page Ascanio s'évanouit. — Alonzo demande pour Lorenzo la main de Matilda, sous peine de guerre. Hortensio exprime éloquentement son indignation de cette insolence. Uberti se fâche de la liberté qu'a prise Hortensio ; Matilda calme Uberti. — Gonzaga repousse les propositions de Lorenzo ; la guerre est déclarée. Gonzaga regrette amèrement d'avoir banni le général Octavio.

*Acte II.* Scène I. — Ascanio a disparu.

Scène II. — Ascanio entre au service d'Hortensio ; il lui déclare qu'Alonzo est son ennemi mortel. Hortensio jure de le venger.

Scène III. — Bataille. — Hortensio triomphe d'Alonzo. Ascanio empêche Hortensio d'achever Alonzo, et obtient la liberté de ce dernier.

Scène IV. — Bataille. — Hortensio sauve la vie d'Uberti et de Gonzaga.

Scène V. — Lorenzo est vainqueur.

Scène VI. — Farneze jette son déguisement à ses pieds et s'enfuit.

Scène VII. — Farneze est prisonnier des Florentins. Uberti, déguisé, survient, prétend que Farneze est son ennemi mortel et obtient la grâce d'être son bourreau. Il le délivre et, avec lui, met en fuite les soldats florentins.

*Acte III.* Scène I. — Octavio médite sur l'instabilité de sa fortune. — Hortensio arrive, portant Ascanio inanimé. Octavio le ranime. Il se trouve qu'Ascanio est Maria, fille d'Octavio et maîtresse d'Alonzo qui l'abandonne.

Scène II. — Matilda déguisée tâche d'échapper à la poursuite des Florentins.

Scène III. — Hortensio, sans armes, médite. Surviennent Alonzo et Pisano, entraînant Matilda. Elle est attachée à un cyprès, en attendant qu'un duel entre les deux officiers décide lequel la violera le premier. Pisano tombe. Hortensio ramasse son épée, frappe Alonzo et délivre Matilda qui l'embrasse. Ils s'en vont. — Octavio et Maria prodiguent leurs soins à Alonzo, le reconnaissent et l'hospitalisent.

*Acte IV.* Scène I. — Mantoue est au pouvoir de Lorenzo. Matilda et Hortensio, tombés aux mains des Florentins, sont amenés devant lui. Il loue la beauté de Matilda en termes enflammés ; puis il redoute la tentation d'un tel charme et veut la donner à l'officier qui l'a amenée ; enfin, se ravisant, il s'agenouille devant elle, qui s'agenouille à son tour devant lui et le supplie de l'épargner. Il l'assure qu'il est acquis à la vertu.

Scène II. — Octavio, déguisé en prêtre, console Alonzo, qui est bourrelé de remords. Puis Maria arrive : Alonzo la prend pour un fantôme. Père et fille se démasquent et assurent Alonzo de leur pardon, à condition qu'il épouse Maria. Il ne demande pas mieux.



Scène III. — Matilda est rendue à Gonzaga par Lorenzo ; elle est couronnée de laurier, son char est traîné par des soldats. Mantoue sera restituée, les désastres de la guerre réparés par Lorenzo. Gonzaga, en récompense, lui offre sa fille. Uberti et Hortensio s'y opposent. Lorenzo émet l'idée que le plus méritant obtiendra la princesse. Cela est accepté par ses rivaux. Matilda se déclare indécise entre eux trois.

Acte V. Scène I. — Octavio, sa fille et son gendre reviennent à la cour. — Lorenzo jette à terre un docteur qui prétend le rajeunir et il trépigne sur lui.

Scène II. — Gonzaga propose à Lorenzo de le faire secrètement assister à un entretien entre Hortensio et Matilda.

Scène III. — Matilda reçoit Hortensio. — Gonzaga, Lorenzo, Uberti et Farneze se postent secrètement. — Matilda se déclare irrésolue. Hortensio lui conseille d'épouser Lorenzo. Touchée par ce désintéressement, Matilda s'écrit qu'elle sera la femme d'Hortensio. — Les personnages cachés se montrent. Matilda s'agenouille devant Lorenzo et lui dit qu'il ferait mieux de guerroyer contre le Turc, plutôt que de s'affadir dans l'amour ; elle espère que cet exemple entraînera Uberti. Lorenzo obéit et renonce à elle. Farneze objecte que la loi interdit la mésalliance. Hortensio se démasque : il est le frère du duc de Milan, dont il apprend, à ce moment même, la mort. — Octavio est accueilli par Gonzaga.

Cette pièce, où se multiplient les coïncidences, et où la moitié des personnages se déguise, est bien digne de figurer à côté de *The Renegado* ; mais à ce romanesque d'incidents s'ajoute un romanesque plus intime, un idéalisme chevaleresque un peu fade, mais qui se fond assez bien avec ces événements singuliers et des rencontres invraisemblables. Il semble qu'ici Massinger a voulu faire justice complète à la forme tragi-comique, lui donner l'arrière-plan de sentiments et d'idées qui lui convient le mieux. Si on prend de nobles âmes, passionnées de vertu, de chasteté, de désintéressement ; si on suppose que les méchants eux-mêmes ne sauraient pas résister au prestige de la générosité et de la pureté ; si on prend pour thème une émulation dans l'amour et dans le bien, les quelques invraisemblances de détail seront absorbées dans la noblesse de l'intrigue même.

L'intrigue est double et repose, d'abord, sur un fait antérieur au début de l'action, la séduction de Maria ; puis sur un autre qui est exposé au premier acte, le thème des trois prétendants de Matilda. Ici, le lien entre les deux sujets est moins étroit que Massinger sut le rendre ailleurs. Maria, sous le nom d'Ascanio, est le page de Matilda ; Alonzo est chargé de porter à la cour de Mantoue les propositions de Lorenzo, et, plus tard, il fait Matilda prisonnière : c'est à peu près tout ce qui unit les deux histoires. Mais si elles n'ont

pas grand rapport intime, il faut reconnaître que la série même des événements les rapproche sans cesse. La même guerre qui met en évidence la valeur d'Uberti et d'Hortensio, et qui amène la conversion de Lorenzo, rend Maria à son père et jette Alonzo à la merci du père et de la fille. C'est encore Hortensio qui restitue Maria à Octavio ; le théâtre est le même, les causes qui déterminent les incidents dans l'une et l'autre aventures sont identiques. Ainsi Massinger a encore ici montré sa préoccupation de l'unité, bien qu'il la réalise par des moyens plutôt extérieurs.

L'histoire de Maria est de beaucoup la moins intéressante. Le conte de la fille déguisée en garçon, et qui court après un aimé ou un infidèle, est renouvelée de *The Night-Walker*, de *Love's Pilgrimage*, un peu de *The Pilgrim*, surtout de *Philaster*, modèle le plus fameux de cette invention<sup>1</sup>. Massinger ne l'a un peu rajeunie que par l'intervention ecclésiastique d'Octavio, médecin de l'âme, qui opère sur les remords d'Alonzo comme fit le jésuite sur ceux du Renégat. Il n'a peut-être introduit cette aventure que pour corser un peu le drame, l'enrichir d'un hors-d'œuvre dont l'effet sur le public avait été maintes fois éprouvé<sup>2</sup>. Le motif principal mérite un peu plus d'attention. Il part à peu près comme dans *Lovers' Progress* : une dame incertaine entre plusieurs prétendants. Mais tandis que dans la pièce remaniée, nous avons deux candidats, ils sont ici trois : deux vertueux, un méchant ; deux poussés par *love*, l'autre par *lust*<sup>3</sup> ; ce qui permet des complications plus nombreuses et ménage un grand triomphe à Matilda, victorieuse, par sa seule présence, du *lust* de Lorenzo. D'un autre côté, au lieu de subordonner son choix à une condition bizarre — se donner au dernier revenu — Matilda institue un concours de vaillance entre ses deux prétendants vertueux ; concours auquel le méchant Lorenzo s'inscrira, d'une façon inattendue, par sa conversion soudaine et complète. Cette rivalité va rendre à peu près naturels les exploits des amants, surexcités par la beauté du prix ; elle va provoquer toute la conduite d'Hortensio, jusqu'à son renoncement final, qui nous laisse froids, mais qui dut passer alors pour le comble de ses mérites d'amant et qui lui livre Matilda, vaincue par l'enthousiasme. — Au second plan, cette rivalité stimule également Uberti, qui, trop tôt désarmé vis-à-vis d'Hortensio, qui lui a sauvé la vie, se rattrape en luttant de dévouement amical avec Farneze. Toutes les scènes où figurent donc ces héros sont des morceaux de concours :

---

1. Qui, exploitée en grand par Fletcher, apparaît déjà chez Shakespeare : *The Two Gentlemen*, *Twelfth Night*.

2. Dans *Measure for Measure*, le rôle du duc déguisé en « friar ». — Voir le rôle de l'empereur dans *Emperor of the East* (V, III).

3. Sur la théorie de *love* et *lust*, c'est-à-dire de l'amour chaste et de l'amour impur, voir le chapitre des Passions.

genre, ne l'oublions pas, où l'artificiel est admis, où la vraisemblance est souvent sacrifiée, de droit, à la difficulté.

Cependant, cette joute de vertu, qui commence par des coups d'épée, finit par des discours. Pourquoi ? La chevalerie a comporté, non seulement des expéditions et des tournois, mais des cours d'amours ; elle n'est active et guerrière que d'un côté ; de l'autre, elle est raisonneuse et subtile. Les trois longs monologues de Lorenzo en face de Matilda captive ne sont pas en gradation descendante après les hauts faits que nous avons vus sur la scène même : ils renchérisseut ; c'est le concours qui continue, à un degré plus haut. Et comme Lorenzo, pour s'y faire admettre, a arrêté la guerre et restitué ses conquêtes, tout va se poursuivre dialectiquement. Uberty est tout de suite écrasé, éliminé ; nous ne pensons même plus à lui ; la lutte se concentre entre le duc et l'inconnu. Or c'est cet inconnu qui, dans la présence secrète de son grand rival et de tous les intéressés, va surpasser la merveilleuse palinodie de Lorenzo, par l'énonciation posée des principes les plus reconnus en morale amoureuse :

He that loves  
His mistress truly, should prefer her honour  
And peace of mind, above the glutting of  
His ravenous appetite... <sup>1</sup>

Et il conclut ce que l'on sait.

Massinger n'a donc ici été original qu'à force d'ingéniosité. Il a pris des idées admises, une forme rebattue ; et il a vu l'accord qui existait entre les unes et l'autre. Il s'est donné la peine de développer clairement, par étapes bien nettes, une histoire romanesque. Il n'a eu garde de se défaire de l'attirail scénique, des procédés consacrés de ce romanesque ; il a paisiblement adopté la farce commode des indiscrets qui écoutent tout à leur aise une conversation entre amants. On peut presque ne pas s'apercevoir qu'il est habile.

#### 4. *The Bondman*. (L'Esclave). <sup>2</sup>

*Acte I. Scène I.* — Syracuse. — Les Syracusains sont en guerre contre les Carthaginois. La ville de Corinthe a envoyé, pour commander l'armée Syracusaine, le général Timoléon. — Timagoras promet à Léosthénès son appui pour obtenir la main de sa sœur Cléora.

*Scène II.* — Corisca accable de flatteries grossières son vieux mari Cléon,

---

1. V, III, « Celui qui aime sincèrement sa maîtresse, doit préférer l'honneur de celle-ci, et la paix de son esprit, à la satisfaction d'un appétit dévorant ».

2. Justin, *Historiae Philippicae*, II, v.



et lui arrache l'autorisation d'assister à la séance du sénat, afin de voir Timoléon.

Scène III. — Timoléon, au sénat, reçoit le titre de dictateur. Il reproche durement aux Siciliens leur mollesse, et établit de lourds impôts pour les frais de la guerre. Cléora donne l'exemple du patriotisme en sacrifiant ses bijoux : tous suivent son exemple. Elle enflamme par son éloquence l'ardeur des guerriers. Timoléon lui demande son écharpe qu'elle lui accorde. Tous les hommes partent, sauf Cléon et son fils Asotus. — L'esclave Marullo donne rendez-vous pour le lendemain à Gracculo et à Cimbrio, esclaves.

Acte II. Scène I. — Léosthénès prend congé de Cléora. Il lui exprime ses craintes qu'elle ne lui soit infidèle. Cléora, pour confondre sa jalousie, se fait bander les yeux par lui, jurant de garder le bandeau jusqu'à ce qu'il vienne le dénouer de lui-même.

Scène II. — Corisca séduit son beau-fils Asotus.

Scène III. — Conciliabule des esclaves. Marullo les persuade de profiter de l'absence de leurs maîtres pour reconquérir la liberté.

Acte III. — Scène I. — Marullo confie à sa sœur Timandra qu'il n'a provoqué la révolte des esclaves que pour arriver à un but supérieur.

Scène II. — Les esclaves prennent d'assaut la maison de Cléora. Marullo lui avoue qu'il l'aime, mais qu'il la protégera et qu'il la remettra pure à son fiancé.

Scène III. — Gracculo et Zanthia, esclaves révoltés, tourmentent Corisca et Asotus... D'autres esclaves arrivent avec leurs maîtres asservis. — Marullo apprend que les Syracusains reviennent victorieux. Il exhorte ses compagnons à résister énergiquement.

Scène IV. — Léosthénès exprime à Timagoras le regret qu'il a de ses soupçons à l'égard de Cléora.

Acte IV. Scène I. — Dernières mesures de Marullo.

Scène II. — Les esclaves résistent ; mais quand les Syracusains font mine de les fouetter, ils se soumettent.

Scène III. — Léosthénès revient et ôte à Cléora le bandeau. Elle lui rapporte la générosité de Marullo et ordonne à Léosthénès de le sauver du supplice. Léosthénès est de nouveau déchiré par la jalousie.

Scène IV. — Marullo est découvert, caché dans la chambre de Cléora. On le conduit en prison. Léosthénès est convaincu de l'infâmie de Cléora.

Acte V. Scène I. — Archidamus approuve la conduite de sa fille Cléora et lui promet de défendre Marullo. — Timandra annonce à Léosthénès et à Timagoras que Cléora est allée rejoindre Marullo dans sa prison.

Scène II. — Entrevue de Marullo et de Cléora. — Léosthénès et Timagoras les surprennent. Timagoras veut tuer Marullo ; Archidamus survient et l'arrête. Timoléon sera juge.

Scène III. — Jugement. Marullo se démasque et se trouve être le Thé-bain Pisander, dont la sœur, Statilia (Timandra) fut séduite par Léosthénès. Léosthénès épouse Statilia ; Pisander épouse Cléora. Les esclaves sont grâciés.

Comme *The Duke of Milan*, cette pièce est fondée sur la jalousie et l'intrigue se développe grâce à un thème secondaire de vengeance. Mais ce qui aboutit là à un double meurtre doit se conclure ici en joie et en épousailles ; déviation tout arbitraire. Pisander, dans la scène finale, déclare qu'il avait commencé sa carrière de vengeance avec l'intention de tuer Léosthénès ; mais, épris soudain de Cléora, il ne pense plus qu'à gagner la sœur, tout en épargnant le frère<sup>1</sup>. Ici, comme dans *The Duke of Milan*, l'idée de la vengeance n'est révélée que tout à la fin, et le véritable intérêt du drame ne saurait par conséquent reposer sur elle. Les figures caractéristiques de Cléora et de Pisander concentrent toute l'attention ; eux seuls ont une volonté et une ligne de conduite ; de la rencontre de ces deux volontés se fait le drame, très artistement.

Cléora est la première mise en lumière ; l'auteur la fait virile, héroïque, sorte de divinité du patriotisme et de la guerre. A une telle âme, les soupçons de Léosthénès ne peuvent inspirer que l'indignation. Léosthénès doit être puni ; c'est l'idée qui s'impose à elle ; et elle le lui déclare :

Expect, Leosthenes, a sharp reproof  
From my just anger<sup>2</sup>.

Le supplice auquel elle se soumet, s'interdisant de voir, n'est que le début de cette œuvre où elle se voue. La générosité et la passion de Marullo lui permettent à la fois de châtier la jalousie de son amant et de se délivrer de lui, en aimant un plus digne.

L'amour et le plan de Marullo étaient antérieurs à ce tournant de la vie de Cléora ; mais comme nous n'en étions pas informés, c'est à elle, en dernière analyse, que se subordonne même Marullo. Celui-ci, du reste, reconnaît la souveraineté de sa maîtresse : il se contente d'agir de son mieux et d'espérer que, le jugeant favorablement, elle finira par l'aimer. Il ne la sollicite pas, il ne la courtise pas. L'enchaînement des faits ne dépend pas de la passion, mais de la justice ; et Massinger, dans une forme dramatique qui reste essentiellement romanesque et conventionnelle, a ainsi réussi à renfermer une de ses thèses les plus abstraites.

---

1. V, III, « The wrong done her

Drew me from Thebes, with a full intent to kill thee :  
But this fair object met me in my fury,  
And quite disarm'd me.

2. « Attends-toi, Leosthenes, à ce que ma juste colère t'inflige une sévère réprimande [II, 1].

Et c'est encore là ce qui différencie notre tragi-domédie de la tragédie de *The Duke of Milan*. Les personnages de cette dernière pièce succombent à la fatalité : ils sont aveuglés. Si Sforza était moins crédule et moins emporté, si Marcelia ne provoquait pas à plaisir un époux tout-puissant, Francisco serait confondu. Ici, au contraire, tout s'arrange heureusement, grâce à une femme clairvoyante et ferme. Le problème reçoit une solution aussi satisfaisante que s'il avait été traité algébriquement, au lieu de l'être par des éléments humains et sensibles. Mais on pourrait dire aussi : tout s'arrange bien, par l'effet du hasard et en raison de l'optimisme du genre. Si Archidamus n'intervenait pas au moment où Timagoras va immoler Marullo, où en serions-nous ? Et si Archidamus n'avait pas acheté Pisander comme esclave ? et il reste toujours l'in vraisemblance du déguisement. Or cela revient à dire que le drame peut être lu et interprété de deux façons différentes. Si on en prend les événements à la lettre, dans leur matérialité, il est fantaisiste, il rentre dans la foule des tragi-comédies d'aventures ; si on dégage d'eux ce qu'ils ont de significatif, de symbolique, il exprime le triomphe de la raison servie par la volonté.

A ce développement logique, incorporé à son intrigue, Massinger a ajouté quelques démonstrations oratoires, qui, bien que rattachées au sujet et justifiées par lui, n'y sont pas indispensables. Du même ordre que la tirade de Sforza devant César <sup>1</sup> ou celle de Paris devant le sénat <sup>2</sup> sont les discours de Timoléon <sup>3</sup>, la harangue de Marullo, prononcée du haut des remparts, devant la foule des maîtres <sup>4</sup>. Idées patriotiques et guerrières, idées de revendications populaires, rehaussent et ennoblissent le drame en même temps que les personnages. Elles ajoutent à cette œuvre déjà pleine de pensée un sens sérieux ; et il se trouve que le titre, *l'Esclave*, se trouve justifié, non seulement par la raison qu'un pseudo-esclave y figure, mais parce que ce personnage devient réellement le représentant des serfs, parle en leur nom avec éloquence, et que, de la sorte, c'est ici le drame des esclaves, comme *The Roman Actor*, épisodiquement, est bien le drame des comédiens.

##### 5. *The Emperor of the East*. (L'Empereur d'Orient). <sup>5</sup>

Acte I. Scène I. — Une conversation entre Paulinus, prince du sang, et son ami Cléon, nous apprend que Pulcheria gouverne l'empire sous le

---

1. DM., III, 1.

2. RA., I, III.

3. B., I, III ; IV, II.

4. B., I', II.

5. Zonarae *Annales*.



règne de son jeune frère Theodosius II. — Entrée de Theodosius, Pulcheria, et de la cour. Pulcheria décide d'entendre les pétitions.

Scène II. — Pulcheria donne audience, en présence de l'empereur. Athénais, jeune païenne, vient se plaindre d'avoir été frustrée par ses frères d'un héritage de dix mille couronnes. Pulcheria la garde auprès d'elle, et s'occupe de la convertir.

Acte II. Scène I. — Le capitaine Philanax, avec trois eunuques, pousse l'empereur à revendiquer son indépendance. — Quand Pulcheria paraît, Theodosius lui fait savoir qu'il est son propre maître. Elle s'agenouille; il la relève. Elle lui propose deux princesses à marier, et lui montre leurs portraits. Comme aucune ne lui plaît, elle lui montre Athénais, convertie et richement parée. Theodosius s'enflamme pour elle. Elle sera impératrice, sous le nom d'Eudocia.

Acte III. Scène I. — Paulinus et Philanax causent au sujet de la cérémonie des noces : L'empereur, dans sa joie, signe toutes les pétitions.

Scène II. — Pulcheria demande à Eudocia d'empêcher son époux de prodiguer aveuglément sa signature. Eudocia refuse avec hauteur. — Pulcheria présente à l'empereur une pétition qu'il signe sans la regarder.

Scène III. — Theodosius s'inquiète de l'absence d'Eudocia, et apprend qu'elle est chez Pulcheria.

Scène IV. — La pétition de Pulcheria signée par l'empereur, mettait Eudocia à l'entière discrétion de celle-ci. Satisfait de la leçon donnée, Pulcheria rend sa liberté à l'impératrice.

Acte IV. Scène I. — Eudocia est indignée de la conduite de Pulcheria. L'eunuque Chrysapius lui conseille de s'en débarrasser.

Scène II. — Un paysan apporte à Theodosius une fort belle pomme. L'empereur charge Philanax de la donner à Eudocia.

Scène III. — Eudocia reçoit la pomme. Elle apprend que Paulinus est malade de la goutte, et lui fait envoyer la pomme.

Scène IV. — Paulinus reçoit la pomme.

Scène V. — Paulinus fait parvenir la pomme à l'empereur, qui se met en fureur, et croit qu'Eudocia le trompe avec Paulinus. Il la mande devant lui : elle jure solennellement qu'elle a mangé le fruit. Les soupçons de Theodosius se confirment, en présence de Pulcheria et de la cour, il accable son épouse d'injures, et montre la pomme révélatrice. Il donne l'ordre de mettre Paulinus à mort. Eudocia le supplie de la tuer. Il refuse et s'en va. — Pulcheria promet d'intercéder pour elle.

Acte V. Scène I. — Paulinus apprend de Philanax qu'il doit mourir. Il s'y résigne, mais lui confie qu'il donnera une preuve irréfutable et posthume de son innocence.

Scène II. — Pulcheria, entourée de ses jeunes sœurs et des eunuques, supplie à genoux l'empereur de pardonner à Eudocia. Elle assure qu'elle peut prouver son innocence et celle de Paulinus ; il suffira à l'empereur d'user d'un stratagème qu'elle lui indique, pour pénétrer les secrètes pensées de son épouse.

Scène III. — Theodosius, déguisé en prêtre, vient confesser Eudocia, revêtue de la haire, les cheveux épars. Elle se déclare innocente d'adultère. Theodosius se démasque. — Entrée de Pulcheria et de la cour. Philanax révèle que Paulinus était eunuque. — Paulinus survient en personne ; Philanax l'avait épargné. — Les jeunes princesses demandent à leur frère de les marier.

Défaut rare chez Massinger, cette pièce pêche par la construction. Elle est double : les trois premiers actes forment une action compacte et logique ; les deux derniers composent une histoire fantaisiste, sans lien avec la première. Si l'esthétique d'alors avait permis à Massinger de donner une pièce en trois actes, il aurait pu ne mériter que des éloges : arrivé au dénouement de son drame dès la fin du troisième acte, il a été contraint, pour remplir le reste de la pièce, d'introduire le conte de la pomme. Il ne l'a d'ailleurs pas cherché bien loin : il a continué à lire, dans son Zonaras, le récit du règne de Théodore II, et en a tiré cet épisode <sup>1</sup>. Mais, dans l'original, l'incident aboutissait à une tragédie : Paulinus était réellement mis à mort <sup>2</sup>. Pour conserver le caractère heureux et tragi-comique de l'action, Massinger le sauve. Il le sauve même trop : la révélation intime sur Paulinus est bien inutile, puisqu'au moment où elle est faite, il est pleinement innocenté. Massinger a accumulé tout ce qui pouvait justifier son dénouement.

A défaut de continuité véritable, l'auteur a cherché à faire une soudure entre les deux parties du drame. Dans la première scène de l'acte IV, Eudocia confère avec un eunuque sur l'indignité qu'elle a subie de la part de Pulcheria. Mais cela n'aboutit à rien ; les conseils radicaux de Chrysapius ne décident pas l'impératrice, ni, par effet contraire, ne la poussent à la générosité et au pardon. Il semble que la conscience de Massinger se soit éveillée ici, lui ait dit qu'il fallait « faire quelque chose », suivant son expression chérie <sup>3</sup>, mais la cause était trop mauvaise, et il y a renoncé.

---

1. Les deux épisodes de la pétition et de la pomme se suivent sans interruption dans *Zonaras*.

2. Quant à Eudocia, elle se retire à Jérusalem, où elle se consacre à des œuvres pieuses. Elle n'en revint qu'après la mort de Théodose.

3. Voir, dans le lexique des *Mots et expressions anglaises*, l'article *DO*.

Après ce remords, il a pris bravement son parti de l'absurdité où il nous conduit. On peut dire qu'en cette occurrence Massinger a atteint la désinvolture que Fletcher étale presque toujours, et qu'il s'est moqué du public. Une fois de plus il a repris le thème de la jalousie : mais ici il ne repose sur rien de réel. Le mensonge d'Eudocia, devant la colère de son époux, se comprendrait à la rigueur ; mais c'est cette colère qui est inintelligible, c'est le soupçon immédiat de Theodosius, qui ne nous a pas été présenté comme un fou. Après ce début abracadabrante, l'histoire se dénoue par le procédé, jamais usé, du déguisement <sup>1</sup>.

La première partie, au contraire, est, à un point remarquable, exempte de ces conventions trop connues ; et c'est pourquoi nous sommes ici, somme toute, à un degré au dessus des pièces précédentes, qui, malgré leur construction supérieure, étaient établies sur des données romanesques. Nous avons au moins trois actes sérieux et psychologiques. Pulcheria, femme de tête et de volonté, domine de sa prudence persévérante les deux enfants qui ont la toute puissance : le prince qui oublie tout quand on lui montre une belle fiancée, et la protégée qui secoue la reconnaissance, quand elle arrive à la souveraineté. L'unité de la pièce n'existe vraiment que par rapport à Pulcheria. Au premier acte, elle est souveraine ; au second, son autorité court un grand péril : elle l'écarte en semblant se donner une maîtresse ; et les réflexions qu'échangent les ennuques et Philanax insistent sur cette moralité facile à dégager par nous-mêmes :

She hath preferr'd a creature of her own,  
By whose means she may still keep to herself  
The government of the empire <sup>2</sup>.

Au troisième acte, ses desseins sont renversés ; l'impératrice se révolte, comme tout à l'heure se révolta l'empereur. Mais le péril est plus grave : Eudocia est une rivale redoutable, autrement que les courtisans et les flatteurs qui sapaient naguère son autocratie. Pulcheria le comprend ; et elle semble bien abdiquer ; ou, du moins, avant d'abandonner le pouvoir, elle veut donner une leçon durable au monarque qu'elle ne dominera plus.

A vrai dire, l'action se termine ici, mais sans s'achever. L'empereur est sans rancune <sup>3</sup> ; l'impératrice a un front menaçant. Un ennuque dit :

---

1. Le thème du mari qui se déguise pour confesser sa femme est traditionnel. Voir Gebhart, *Conteurs florentins du Moyen Age*, pp. 101-106. — Dans *Measure for Measure*, le duc se déguise en religieux et reçoit la confession de Juliet (II, III), de Claudio (III, I). — Voir, dans Massinger, *B. Lover*, IV, II.

2. Elle a préféré une créature à elle, par qui elle pourra encore se réserver le gouvernement de l'empire (fin de l'acte II).

3. III, III, « Nay, no anger,  
Since all good was intended ».



the vex'd empress' frowns  
Promis'd a second storm <sup>1</sup>.

Cette seconde tempête ne vient pas ; la situation relative des protagonistes est indécise. Mais je penche à croire que Massinger n'a jeté cette promesse de développements ultérieurs que pour nous persuader que son sujet n'est pas épuisé dès la fin du III<sup>e</sup> acte ; il a suscité ainsi une curiosité qu'il n'a point satisfaite. Tout au dénouement, la généreuse intervention de Pulcheria devrait lui concilier définitivement Eudocia : nous n'en savons rien ; Pulcheria passe tout-à-fait au second plan dans le tableau final, et la question du gouvernement à Constantinople est laissée dans le plus grand vague. L'intérêt a dévié, et Pulchéria n'intervient dans la réconciliation que par économie de personnel.

Nous sommes ici en présence d'une tentative à moitié heureuse pour s'affranchir, dans la forme même, des formules fletcheriennes. Ce que Massinger a à moitié manqué en 1631, nous verrons que, mieux inspiré, il l'a réussi avant cette date.

## 6. *The Picture*. (Le Portrait) <sup>2</sup>.

*Acte I. Scène I.* — Bohême. — Mathias quitte son épouse Sophia pour aller chercher fortune en guerroyant contre le Turc. — Le savant Baptista lui remet un portrait de Sophia, qui a la vertu de se colorer en jaune si elle est l'objet d'assauts amoureux et en noir si elle succombe. Baptista part avec Mathias.

*Scène II.* — Hongrie. — Ricardo et Ubaldo, gentilshommes de la cour de Hongrie, commentent leurs aventures galantes, et parlent de la sujétion où la reine Honoria a réduit son amoureux époux Ladislaus. — Eubulus reproche au roi sa faiblesse. — Honoria entre ; Ladislaus la place sur le trône ; elle en descend et le lui cède, pour prouver qu'elle n'entend point usurper l'autorité souveraine. — On apprend que les Turcs sont défaits.

*Acte II. Scène I.* — Bohême. — Hilario, domestique de Sophia, se déguise en chevalier et apporte à sa maîtresse de soi-disant nouvelles de Mathias. Outrée de cette plaisanterie, Sophia le chasse jusqu'à ce que des nouvelles authentiques lui parviennent.

*Scène II.* — Hongrie. — Le général en chef Ferdinand, solennellement reçu à la cour, vante le courage de Mathias, qui l'accompagne. — Un masque est joué. — Honoria donne à Mathias un coffret de bijoux et obtient pour

1. III, III, « Le front courroucé de l'impératrice promettait un second orage ».

2. *Painter*, II, 38, d'après *Bandello*, I, 21.

lui, du roi, cent mille couronnes. Après avoir remercié, Mathias sollicite la permission d'aller retrouver sa femme, dont il loue la beauté et la vertu. — Restée seule avec Mathias, Honoria le contraint à demeurer un mois à la cour, et parie qu'elle saura le rendre infidèle, pour la première fois, à Sophia. — Honoria, qui voit dans Sophia une rivale de vertu, veut également la perdre, et emploiera, à cette fin, Ubaldo et Ricardo.

*Acte III.* Scène I. — Bohême. — Ubaldo et Ricardo abordent Hilario, qui les conduit au château.

Scène II. — Sophia leur souhaite la bienvenue. Elle reçoit les bijoux que lui envoie Mathias.

Scène III. — Hongrie. — Mathias et Baptista sont enlevés par des créatures d'Honoria.

Scène IV. — Honoria donne congé à Ladislaus pour la nuit. Eubulus, à cette nouvelle, conçoit des soupçons, et se promet d'espionner la reine. Le roi est troublé.

Scène V. — Mathias est déposé dans un bel appartement. — Honoria se présente devant lui, l'invite à partager son lit, et l'embrasse. Mathias lui demande la nuit pour réfléchir. Il regarde le portrait, dont la couleur ne s'est pas altérée.

Scène VI. — Bohême. — Ubaldo et Ricardo racontent à Sophia que Mathias s'est rendu coupable de cent infidélités, et que les bijoux sont des cadeaux de dames reconnaissantes. Dans un monologue, elle se déclare décidée à passer sa vie dans la volupté.

*Acte IV.* Scène I. — Hongrie. — Mathias constate que le portrait est jaune et même tourne au noir. Il veut se venger. — Il annonce à Honoria qu'il est prêt à la contenter. Elle l'embrasse; puis lui demande un délai, comme il fit lui-même naguère, et le quitte avec un regard chargé de mépris.

Scène II. — Bohême. — Sophia se rallie de nouveau à la vertu. Elle fait enfermer dans une cage, meublée de paille, ses deux persécuteurs; elle les condamne à gagner leur pain en filant.

Scène III. — Hongrie. — Honoria justifie sa conduite devant Ladislaus, et l'invite à assister au dénouement de la comédie qu'elle a tramée.

Scène IV. — Ladislaus, Eubulus et Ferdinand se postent, pour assister, invisibles, à l'entrevue entre Honoria et Mathias. — Mathias reproche sévèrement, et avec longueur, son immoralité à Honoria. Celle-ci, confuse, s'agenouille. — Les personnages dissimulés se montrent. Honoria implore le pardon du roi, qui le lui accorde tout de suite. Alors Honoria avoue son entreprise contre Sophia. La cour va se rendre au château de Mathias.

*Acte V.* Scène I. — Bohême. — Sophia se moque de Ricardo et d'Ubaldo, mais, apprenant l'approche de Mathias, les fait enfermer de nouveau.

Scène II. — Baptista, arrivé le premier, informe Sophia de la jalousie de Mathias. Elle va se venger.

Scène III. — Personne n'est là pour accueillir les hôtes. Sophia se prétend malade. Elle apparaît enfin et repousse Mathias. Elle embrasse goulûment les courtisans et déclare qu'elle a trompé son mari, qui se livre au paroxysme de la rage. — Sophia revient avec Ubaldo et Ricardo, et son innocence éclate. Mathias implore son pardon. Tous interviennent pour lui ; Sophia se laisse fléchir. Mathias jette le portrait au feu <sup>1</sup>.

Nous sortons, ici, du vieil attirail tragi-comique ; seule la scène où Ladislaus est caché par son épouse afin d'assister à sa victoire sur Mathias nous le rappelle ; et cette malice n'est pas bien essentielle à l'action. L'idée du portrait magique, pour fabuleuse qu'elle soit, est plus acceptable que les trucs qui ont si souvent reparu devant nos yeux ; mieux vaut le franc merveilleux que ces incidents à la rigueur possibles, mais qui sortent du domaine de notre expérience.

Le motif que Massinger a traité dans cette pièce d'une manière assez indépendante est, lui, loin d'être nouveau. Comme Marcella<sup>2</sup>, comme Cléora<sup>3</sup>, comme Eudocia<sup>4</sup>, Sophia est injustement soupçonnée. Mais Massinger a goûté un intérêt très réel à cette histoire en cherchant à l'épuiser. La source, Painter, lui fournissait un mari jaloux : si on parvenait à rendre la femme à son tour jalouse de ce jaloux, si on pouvait développer parallèlement les crises par où passent ces deux cœurs, le problème ne prendrait-il pas tout de suite une ampleur singulièrement plus grande ? Il a donc ajouté à l'original ; il a adjoint, à l'histoire du portrait, une fable renouvelée de *Cymbeline* <sup>5</sup>. Cette combinaison était déjà un appoint personnel ; Massinger a, plus subtilement encore, noué l'intrigue par l'intervention d'une héroïne qui prend en ses mains souveraines tous les fils de l'action : c'est Honoria, fille du cerveau du poète. La situation entre Mathias et Sophia une fois exposée, Honoria survient, pénètre, par un interrogatoire en règles, les rapports entre ces deux personnages — sauf le sortilège du portrait, qui lui reste inconnu — et décide de les troubler, afin d'être proclamée sans égale. On conçoit très bien que Massinger, se contentant des données de Painter, eût pu faire un drame où Sophia, femme de tête et de droit sens, eût joué le rôle dirigeant et réduit

---

1. *Barberine*, de Musset, exploite, en partie, les mêmes données que la tragi-comédie de Massinger.

2. *Duke of Milan*.

3. *Bondman*.

4. *Emperor of the East*.

5. V. le pari entre Posthumus et Iachimo, I, IV ; l'aventure de Iachimo et d'Imogen, I, VI ; II, II. L'entretien entre Posthumus et Iachimo, II, IV ; et les conséquences de l'incident, dans le reste de la pièce.



son époux à résipiscence. En général, il se contente d'un seul personnage de ce genre. Il a pris plaisir, dans le cas qui nous occupe, à instituer une sorte de duel à distance, et d'autant plus dangereux, entre Honoria et Sophia. Deux modèles de vertu sont aux prises : l'une ne connaît son adversaire que par ouï-dire, l'autre ne se doute même pas qu'elle est mystérieusement attaquée par une reine étourdie d'encensements. Sophia est la vertu calme, pondérée, qui revient toujours sur ses défaillances ; Honoria a quelque chose d'exalté et de maladif, d'exagéré, qui l'entraîne trop loin, lui ôte les précautions et détermine sa défaite. Sophia met son mari à ses genoux ; Honoria est contrainte par sa conscience de se prosterner aux pieds du roi débonnaire, qui ne demande qu'à être son esclave. La terrible Honoria se voit désarmée dès la fin du IV<sup>e</sup> acte, et elle cède la première place à la prudente Sophia, dont le triomphe est sûr, parce qu'il est naturel.

Cette intrigue est donc remarquable par l'art avec lequel sont introduites deux figures de premier rang, et l'ingéniosité qui laisse le dernier mot et le plus beau rôle à celle qui fut recommandée la première à notre intérêt. Dans le détail, l'alternance des deux faces de l'action est heureuse. Par une influence qui n'est expliquée qu'à Mathias et au pâle Baptista, les événements de Bohême ont leur répercussion immédiate sur ceux de Hongrie. Sophia et Mathias ont tous deux leur minute de faiblesse ; mais Sophia n'a dû la victoire qu'à sa vigueur cérébrale : armée d'un « livre et de papier » <sup>1</sup>, elle a établi irréfutablement qu'elle ne devait pas user de représailles ; Mathias, au contraire, suit les variations de son baromètre conjugal. Ainsi la légende de Painter ne fait que symboliser, chez Massinger, tout ce qui sépare un homme vulgaire d'une femme qui a des principes, et tandis qu'Honoria croit tout mener, c'est la lointaine épouse qui règle tout, par une émanation invincible de sa vertu sereine.

Massinger a eu ici assez de souffle pour tout remplir du développement cohérent d'un thème interprété d'une façon originale. Il n'y a pas de bourre, d'additions postiches ; l'incartade d'Hilario sert à caractériser d'un trait piquant la solitude de Sophia, au milieu de son petit monde de serviteurs, où elle prend l'air d'une reine, et où elle veut que domine l'austérité, le deuil d'un demi-veuvage. C'est là bien préparer le fond à la venue des gentils-hommes pimpants et dégagés, dont le faux éclat sera vite éteint, dans ce château de la pureté. Sans effort apparent, se trouve réalisé la plus harmonieuse et la plus complète unité. Le dernier exemple tragi-comique nous montrera ces mêmes mérites du dramaturge mis au service d'une conception peut-être plus personnelle encore.

---

1. IV, II, « Enter Sophia with a book and paper ».

7. *The Maid of Honour*. (La Fille d'honneur) <sup>1</sup>.

*Acte I. Scène I.* — Palerme. — L'ambassadeur de Ferdinand, duc d'Urbino, assiégé dans Sienne par l'armée d'Aurelia, duchesse de Sienne, sollicite l'aide de Roberto, roi de Sicile. Le roi refuse ; Bertoldo, son frère naturel, obtient de lui, à contre-cœur, la permission d'aller, à la tête de quelques volontaires, secourir Ferdinand.

*Scène II.* — Avant de partir, Bertoldo va dire adieu à Camiola, qu'il aime et dont il est aimé. Il la presse, une fois de plus, de l'épouser. Elle refuse, parce que Bertoldo est trop au-dessus d'elle, et parce que, chevalier de Malte, il a fait vœu de célibat.

*Acte II. Scène I.* — Fulgentio, favori de Roberto, obtient de celui-ci son appui pour recevoir la main de Camiola, qui est fort riche.

*Scène II.* — Camiola repousse avec mépris les offres insolentes de Fulgentio. Celui-ci jure de se venger en calomniant la vertu de Camiola.

*Scène III.* — Sienne. — Gonzaga, général d'Aurelia, apprend l'arrivée des renforts Siciliens.

*Scène IV.* — Ferdinand, du haut des murs de Sienne, est également informé de ce secours inespéré.

*Scène V.* — Gonzaga est victorieux. Il reconnaît Bertoldo, lui reproche durement d'avoir, malgré son vœu de chevalier, pris les armes contre une femme, lui arrache la croix de Malte et ordonne de le tenir dans une dure captivité.

*Acte III.* — *Scène I.* — Astutio, émissaire de Roberto, paie la rançon de ses neveu et pupille, faits prisonniers en même temps que Bertoldo ; mais il refuse de racheter celui-ci, dont le roi a confisqué tous les biens, et qui reste ainsi à la merci de Gonzaga.

*Scène II.* — Palerme. — Adorni, gentilhomme au service de Camiola, et qui aime secrètement celle-ci, a envoyé un défi à Fulgentio, pour le punir de ses calomnies.

*Scène III.* — Adorni apporte à Camiola une rétractation signée de Fulgentio. Au lieu de le remercier, Camiola s'indigne qu'il ait pris la défense d'une réputation qu'elle juge au-dessus de toutes les attaques. — Elle apprend la captivité de Bertoldo et la défense qu'a faite le roi à quiconque de payer sa rançon. Elle charge Adorni de porter à Gonzaga le montant de la rançon et d'obtenir de Bertoldo, en retour, l'engagement solennel de l'épouser.

---

1. *Painter*, II, 32, d'après *Boccaccio*, de *Mulieribus Claris*, CIII.

*Acte IV. Scène I.* — Sienne est au pouvoir de Gonzaga.

*Scène II.* — Aurelia remercie Gonzaga.

*Scène III.* — Adorni tire de prison Bertoldo, qui jure avec joie d'épouser Camiola.

*Scène IV.* — Avant de quitter Sienne, Bertoldo vient prendre congé d'Aurelia. Celle-ci s'éprend follement de lui, et, malgré le serment qu'il vient de prononcer, le persuade de la prendre pour femme.

*Scène V.* — Palerme. — Fulgentio amène Roberto chez Camiola, afin que le roi la châtie d'avoir osé résister au favori. Camiola démasque les calomnies de Fulgentio et Roberto le disgrâce.

*Acte V. Scène I.* — Camiola est informée de la trahison de Bertoldo. Apprenant qu'accompagné d'Aurelia, il est arrivé à la cour, pour le mariage, elle s'y fait porter en carrosse.

*Scène II.* — Devant le roi, la duchesse et toute la cour, Camiola proclame l'ingratitude de Bertoldo. Aurelia ne sent plus aucun amour pour lui et renonce à sa main. Camiola, assistée d'un prêtre, entre en religion et abandonne le monde. Bertoldo reprend la croix de Malte.

Nous arrivons enfin à une tragi-comédie où Massinger a répudié les moyens conventionnels, pour des données simples et vraies ; où, en même temps, il a quitté les sujets classiques de vengeance amoureuse, conjugales ou pré-conjugales, pour le thème de l'ingratitude ; et enfin, s'affranchissant aussi des dénouements consacrés de liesse nuptiale ou de réconciliation joyeuse, il a adopté une conclusion plus grave, presque triste, et qui, en tout cas, donne plus à réfléchir qu'à s'égayer. Telle est, condensée en peu de mots, l'originalité de *Maid of Honour* — expression la plus dégagée et la plus complète du talent de l'auteur.

A quoi est due cette réussite ? A ce que, délibérément, il a appliqué jusqu'au bout une méthode de composition à laquelle, maintes fois, nous l'avons vu enclin : celle du personnage dirigeant. Une fois de plus, ce personnage est une femme ; et du seul choc de sa volonté avec les circonstances résulte la ligne selon laquelle se dirige l'action. Les rencontres surprenantes, les stratagèmes trop ingénieux sont ici sans emploi ; point n'est besoin que l'on se cache derrière des tentures pour que se révèle la vraie valeur des héros ; elle éclate perpétuellement au contact des faits, au grand jour, et dans la mesure de leur passion ou de leur intelligence. Rien n'est occulte, parce que tout est logique.

Camiola, principal moteur de l'action, la détermine d'abord par son abstention, puis par son initiative. C'est une volonté qui veut s'exercer ; elle s'acharne là où elle rencontre le plus d'opposition. Dans la première partie du drame, Camiola n'a d'autre objet où exercer sa force que son amour, et le



bonheur même qui s'offre à elle. Elle a un admirateur qu'elle admire à son tour, qui l'adore, qui la supplie d'être à lui ; voilà de quoi éveiller ses scrupules ; sous cette séduction doit se cacher un mal, et le devoir doit être contre elle. Aussi lucide qu'elle est forte, Camiola expose ce devoir, devant Bertoldo lui-même, avec une clarté qui exaspère celui-ci ; elle le précipite, par son refus, dans les aventures qu'il est prêt à quitter pour elle ; et ainsi, négativement, mais par une résolution consciente, elle est la cause la plus prochaine, en même temps que primordiale, du coup de tête où se lance son princier amant.

Bertoldo est captif, ruiné, déclaré ennemi public ; il est défendu de le racheter : il n'en faut pas plus pour que Camiola change toute son attitude, et ne songe plus qu'à le sauver, en le liant à elle des chaînes les plus sacrées. La différence de rang, les vœux de célibat, c'étaient, non pas des prétextes, puisqu'elle les alléguait sincèrement, mais des symboles d'un état d'esprit périmé ; c'étaient des manifestations secondaires du grand devoir d'alors, qui était : résister. Le devoir a changé, il est maintenant : affranchir. Camiola ne songe même plus à ces obstacles ; elle leur tourne le dos et va vers un autre horizon.

Entrée dans l'action positive, elle ne néglige rien pour en rester maîtresse jusqu'à la fin : elle lie Bertoldo d'actes solennels, authentiques, parce qu'il lui paraît juste et honorable qu'ils soient désormais l'un à l'autre et que, si Bertoldo venait à être ingrat, il faudrait qu'elle le pût châtier. Or, cette fille prévoyante jusque dans la passion, voit ses précautions trop justifiées : à peine délivré, Bertoldo la trahit ; et voici Camiola en présence d'une troisième réalité, bien plus amère et plus décourageante que celles qu'elle affronta déjà.

C'est ici que sa conduite est, si l'on peut user d'un mot aussi mesquin pour caractériser une chose admirable, la plus curieuse. Curieuse, techniquement : quel est le but de toutes les héroïnes tragi-comiques, quand elles sont trompées par un lâche ? de le reconquérir à tout prix, de s'attacher, en bonne et due forme, ce mâle qui les a dédaignées et dont elles ne sauraient se passer. Posséder un contrat légal, avoir l'appui d'un roi et d'une princesse et entrer au couvent ! Qu'eût dit, devant pareille folie, la « petite voleuse » de *Night-Walker*<sup>1</sup>, ou, chez Massinger, la Beaupré de *Parliament of Love*, ou même la Mariana de *Measure for Measure* ? Et à quoi bon avoir été si habile, pour n'en point profiter ?

---

1. *The Night-Walker, or the Little Thief*, comédie de Fletcher et d'un inconnu. Alathe se déguise en garçon, vole de l'argenterie (il se trouve par malheur que c'est un cercueil habité par une pseudo-morte), se déguise encore en marchand de livres, ligote et vole le juge Algripe, lui fait donner un narcotique, l'épouvante de fantômes, le tout pour épouser cet Algripe, qui lui promet jadis mariage.

C'est que Camiola, auteur de deux résolutions courageuses, ne doit pas faillir au dernier moment, et que sa volonté nous devait un dénouement inattendu. Elevée au-dessus de tant d'héroïnes, avides de voluptés légitimes, elle comprend qu'il y a, pour elle et pour le lamentable repent, un devoir plus haut que les satisfactions du mariage ; et, créatrice jusqu'au dernier moment, elle institue, pour elle, une vie de piété, pour lui, une existence de vertu guerrière.

Centre agissant du drame, Camiola attire également à elle les intrigues secondaires, qu'ailleurs nous avons vues dispersées. Adorni, Fulgentio, Sylli<sup>1</sup> gravitent autour d'elle, non qu'elle daigne user son efficace énergie même pour le plus méritant, mais parce qu'elle est principale et qu'il convient que tout se rapporte à elle. Elle est l'âme même de la pièce, non au sens métaphorique, mais parce que, ici plus que jamais, l'art de Massinger concentre dans une personne le principe qui distribue la vie, qui organise le mouvement, et met, dans la diversité, la pleine harmonie.

## II. — TRAGÉDIES.

Je distingue deux tragédies passionnelles :

8. *The Unnatural Combat* ;

9. *The Duke of Milan*.

Et deux historiques :

10. *The Roman Actor* ;

11. *Believe as you list*<sup>2</sup>.

8. *The Unnatural Combat*. (Le Combat contre Nature)<sup>3</sup>.

*Acte I. Scène I.* — Marseille. — Malefort père, amiral de Marseille, est accusé de connivence avec son fils, qui est pirate. Sa fille Theocrine implore dans cette cause l'appui de Beaufort, fils du gouverneur, qui le lui accorde, à condition qu'elle l'épousera. Elle accepte avec joie. — Le procès commence. Malefort se défend avec vigueur. — Un capitaine au service de Malefort fils

---

1. Sylli est le bouffon de la pièce. Fils idiot d'un richissime banquier, il croit Camiola éperdument amoureuse de lui.

2. Dates : UC . . . vers 1622.

DM. . . —

RA. . . 1626.

Bel. . . 1631.

3. On a proposé de voir ici un dérivé de l'histoire des Cenci. L'analogie serait peu précise [voir bibliographie].

vient défier l'amiral de la part de celui-ci, qui s'engage à prouver, les armes à la main, que son fils est un assassin et un athée. Un sauf-conduit est accordé au pirate.

*Acte II.* Scène I. — Malefort père tue son fils en duel. — Il accorde à Beaufort fils la main de Theocrine.

Scène II. — Theocrine apprend l'issue du combat.

Scène III. — Malefort obtient du gouverneur qu'il consente au mariage. — Il fait un éloge ardent de sa fille.

*Acte III.* Scène I. — Préparatifs de banquet nuptial, chez Beaufort. — Belgarde, capitaine affamé, est mis à la porte.

Scène II. — Le cortège se rend au banquet. L'admiration enthousiaste que Malefort professe pour sa fille inquiète Beaufort et son fils.

Scène III. — Belgarde, armé de pied en cap, réclame place au festin et l'obtient. — Malefort, incapable de se maîtriser, quitte la table pour voir ce que fait Theocrine.

Scène IV. — Prévoyant un revirement de la part de Malefort, Beaufort père a fait venir un prêtre pour unir les fiancés en secret. Malefort arrive à temps pour empêcher la cérémonie et enlève Theocrine.

*Acte IV.* Scène I. — Malefort exprime dans un monologue son horreur pour sa passion incestueuse et sa résolution de renvoyer Theocrine à Beaufort. — Il la fait venir, se sent vaincu par l'amour et lui ordonne de le quitter. — Il confesse sa folie à Montreville et lui demande d'enfermer Theocrine dans un fort et de lui en interdire l'accès à lui-même.

Scène II. — Belgarde riche et courtisé. — Beaufort père et fils apprennent l'incarcération de Theocrine et la fuite de Malefort.

*Acte V.* Scène I. — Montreville déclare à Theocrine qu'il l'aime. Elle le repousse. Il lui révèle la passion de Malefort pour elle et lui promet de la violer.

Scène II. — Malefort implore Montreville de le laisser pénétrer dans le fort, sous prétexte qu'il est guéri de sa passion. Montreville explique à Malefort qu'il le hait parce qu'il lui prit sa maîtresse et lui refusa sa fille, rompant ainsi deux serments solennels qu'il avait prononcés. — Theocrine est jetée hors du fort, violée par Montreville ; elle meurt auprès de son père. — Montreville apprend qu'à la faveur d'un orage, le château a été surpris. — Le spectre de Malefort fils apparaît, avec celui de la première femme de Malefort, que celui-ci empoisonna afin de se remarier. — La foudre tue Malefort. — Beaufort père et fils arrivent à la tête de leurs troupes et font Montreville prisonnier.



Parmi les tragédies de Massinger, celle-ci ne brille pas par l'unité. Je ne veux pas parler de l'épisode de Belgarde, c'est là un élément comique consacré par l'usage et qu'il faut s'attendre à rencontrer partout. Mais le sujet central lui-même est plus ou moins resserré entre des appendices parasites. La cause en est que cette pièce appartient au genre horrible, comme *Bloody Brother*. Massinger a voulu la noircir à l'extrême ; il a chargé Malefort de crimes nombreux, tandis qu'un seul aurait dû suffire à alimenter l'intérêt du drame. Récapitulons les forfaits qui pèsent sur la tête de cet amiral marseillais :

Il a empoisonné sa première femme ;

Il a tué son fils en duel ;

Il a séduit, malgré un serment solennel, la maîtresse de Montreville ;

Il a manqué à la foi jurée en refusant sa fille à Montreville ;

Il a eu pour sa fille une passion coupable.

Or, c'est ce dernier péché seul qui fournit la matière aux parties substantielles et logiques du drame ; et c'est le seul qui ne soit commis que d'intention, puisque Malefort, luttant contre sa passion, fait enfermer sa fille loin de lui, et que celle-ci ne lui est rendue que pour mourir entre ses bras. D'autre part, tandis que les autres forfaits de Malefort semblent avoir été commis tout naturellement, sans le moindre scrupule, et que nous le voyons tuer son fils avec une véritable joie <sup>1</sup>, sa conscience est déchirée par l'amour incestueux : monstre partout ailleurs, Malefort est ici honnête homme, puisqu'il se fait violence. Nous avons donc une tragédie véritablement humaine et étudiée, sur un fond d'atrocité purement mélodramatique ; et cette tragédie n'occupe que les trois derniers actes. Massinger n'a pas eu la force de construire sa pièce sur la seule donnée utile.

Mais ce qui lui a fait précisément défaut — même dans une œuvre de début, sinon de jeunesse — c'est l'invention, ce n'est pas le savoir-faire ni l'instinct dramatique. A l'unité de sujet, qui est défectueuse, il a suppléé par une unité de facture et de combinaison. Il a si bien encadré le drame central des figures de Montreville et de Malefort fils, qu'elles deviennent, pour ainsi dire, par pure symétrie, essentielles à l'œuvre. Montreville apparaît mystérieusement au début, enveloppant Theocrine de conseils perfides <sup>2</sup> ; il serait étonnant que cette perfidie fût désintéressée, et nous devinons un ennemi secret de Malefort. Le défi du fils au père est énigmatique ; il est fait de réticences, et par là-même il cache une chose horrible.

Why have you done that which I dare not speak ? <sup>3</sup>

---

1. II, I, « I glory in it, &c... ».

2. Il lui conseille de s'offrir aux juges, afin de les rendre favorables à son père, I, I.

3. « Pourquoi avez-vous fait ce que je n'ose dire ? », II, I.

Et la curiosité de savoir le mot de cette haine va durer jusqu'au bout du drame ; les moments les plus terribles ne pourront nous faire oublier ce mystère ; nous en attendons la clef d'instant en instant ; le souvenir d'un crime inconnu domine toutes les scènes, et ici c'est l'horreur même de notre incertitude qui soude les deux séries d'événements.

A vrai dire, Massinger a trop bien réussi ; il nous tient tellement en suspens que, lorsqu'à la dernière minute, il est obligé de satisfaire notre curiosité, nous sommes déçus. Malefort confesse qu'il a empoisonné son épouse :

and that

The cause...

That forced thee to shake off thy filial duty... <sup>1</sup>

L'apparition, sur la scène, d'une dame fantôme « à la figure lépreuse » <sup>2</sup> — pour montrer qu'elle périt de mort violente — peut être effrayante, mais ce vieux crime de Malefort, si méchant qu'il soit, ne nous émeut pas beaucoup à la lecture. Nous attendions, de la part de ce cœur dénaturé, quelque chose de plus diabolique, de plus complexe. N'avouons notre déconvenue que pour constater l'art avec lequel Massinger nous a trompés.

Si Montreville nous paraît, peut-être, moins vigoureusement lié à l'œuvre, cela tient à ce que Massinger s'adressait à un public aux conceptions, sur un point particulier, un peu différentes des nôtres. Nous ne comprenons pas très bien, que pour punir le père, on viole la fille ; mais j'ai observé plus haut <sup>3</sup> que la solidarité familiale était plus étroite alors que maintenant. Dans le *Valentinian* de Fletcher, Maximus n'hésite devant aucun forfait pour parvenir à posséder l'impératrice, parce que l'époux de celle-ci a violé Lucina, femme de Maximus. Dans le *Duc de Milan*, nous verrons Francisco amener la mort de Marcelia pour venger sa sœur, séduite et abandonnée par le duc, mari de Marcelia.

Les révélations de Montreville ne sont pas préparées par une attente comparable à celle qu'excita Malefort fils ; elles ne servent qu'à rendre vraisemblable l'affreuse destinée de Theocrina, à permettre l'horreur totale du tableau suprême, d'une façon très satisfaisante pour le public de Massinger. Ce qui subsiste pour nous, c'est le pathétique de la mise en scène : Malefort suppliant, au pied des murailles qui tiennent sa fille prisonnière ; Montreville froid et ironique, analysant avec complaisance les forfaits du vieux scélérat, dont il va bientôt égaler les crimes. Peu importe la nature des reproches, un peu futiles par rapport à l'énormité de la vengeance qu'ils prétendent justi-

---

1. V., II, « Et c'est là la cause qui te força à t'affranchir de l'obéissance filiale ».

2. « The Shadow of a Lady, her face leprous ».

3. Massinger à l'école de Fletcher.

fier — tout l'intérêt résulte du pittoresque de la situation, avec ce criminel qui devient presque touchant et ce justicier infiniment odieux.

Massinger a donc réussi à former ici, à défaut d'unité profonde, un tout artificiel, habile, et d'un bon effet. Poursuivant notre enquête, voyons s'il n'est pas arrivé à des résultats aussi adroits, mais plus sincères.

### 9. *The Duke of Milan.* (Le Duc de Milan). <sup>1</sup>

*Acte I.* Scène I. — Le duc de Milan, Sforza, allié du roi de France, attend l'issue d'une bataille <sup>2</sup> entre celui-ci et Charles-Quint. Cependant la cour est en fête, à cause de l'anniversaire de la duchesse-épouse Marcelia.

Scène II. — Isabella, mère de Sforza, et Mariana, sœur du duc, femme du favori Francisco, exhalent leur ressentiment contre Marcelia, que le duc aime follement.

Scène III. — Au milieu d'un banquet, Sforza apprend la défaite du roi de France. Il se décide à aller implorer la clémence de Charles-Quint. Avant de partir, il charge Francisco de tuer Marcelia s'il échoue dans son entreprise.

*Acte II.* Scène I. — Isabella et Mariana font jouer des musiciens, sous les ordres de Graccho, devant la fenêtre de Marcelia, afin de l'irriter. Les trois femmes s'accablent d'injures. Elles sont séparées par Francisco qui exprime son amour à Marcelia. Elle le repousse. Il lui montre alors le papier où Sforza l'autorise à la tuer.

*Acte III.* Scène I. — Par son attitude mâle et fière, Sforza incline l'empereur à la clémence. Il a hâte de revoir Marcelia et repart immédiatement pour Milan.

Scène II. — Graccho est fouetté sur l'ordre de Francisco, qui corrompt une suivante de Marcelia afin d'arriver jusqu'à celle-ci.

Scène III. — Francisco exprime son repentir à Marcelia qui lui pardonne. — Retour de Sforza ; Marcelia, indignée de sa cruauté, l'accueille si froidement, qu'il lui ordonne de disparaître et jure de l'oublier.

*Acte IV.* Scène I. — Francisco pousse Graccho à attiser chez Mariana la jalousie contre Marcelia.

Scène II. — Francisco porte à son comble l'indignation de Marcelia en lui disant que Sforza le soupçonne de s'être fait aimer d'elle. Elle lui promet de le défendre.

---

1. E. Carew, *Tragedy of Marian...*, 1613 ; W. Sampson & C. Markham, *Tragedy of Herod...* ; Flavii Josephi, *de Antiquitatibus...* X, *de Bello Judaico*, I, 22.

2. Pavie, 1525.



Scène III. — Sforza regrette sa rigueur envers Marcelia. Isabella et Mariana le raillent de sa patience et lui répètent qu'il est trahi. Francisco lui confesse qu'il a dû résister aux avances de Marcelia ; Sforza la fait appeler. Pour l'éprouver, il lui dit qu'il a tué Francisco. Furieux des reproches dont elle l'accable alors, il la tue.

Acte V. Scène I. — Francisco assure sa sœur Eugenia, autrefois séduite par Sforza, que l'heure de la vengeance est proche. — Graccho vient lui annoncer que sa tête est mise à prix. Pour s'assurer le silence d'un complice gênant, Francisco le fait ligoter et garder à vue.

Scène II. — Sforza, affolé par la douleur, ne peut s'imaginer que Marcelia soit morte, et il admire son corps froid. — Un médecin juif vient offrir ses services pour rendre la raison à Sforza. C'est Francisco déguisé, avec sa sœur Eugenia, en homme. Il prétend qu'il peut donner à Marcelia l'apparence de la vie. — Laissé seul avec Eugenia en présence du corps, il le maquille d'une peinture empoisonnée <sup>1</sup>. Sforza vient et la couvre de baisers. — Graccho, qui a corrompu ses gardiens, arrive et menace de dévoiler la trahison. Francisco et Eugenia se démasquent alors. Francisco est emmené en prison. Sforza meurt.

Massinger a atteint ici cette unité de sujet qui était absente dans le drame précédent. Trois ressorts constituent la tragédie et réagissent les uns sur les autres :

L'amour de Sforza et de Marcelia ;

La haine d'Isabella et de Mariana pour Marcelia ;

La haine de Francisco pour Sforza.

Tandis que les deux premiers forment les éléments clairs, immédiatement donnés, de l'intrigue, la perfidie de Francisco reste inexpliquée jusqu'au dernier acte. Ici comme dans *Unnatural Combat*, il y a donc quelque chose qui reste mystérieux, dont nous attendons le mot ; mais cela est ici intégralement mêlé à l'intrigue centrale, puisque c'est Francisco qui amène la catastrophe et que les princesses ennemies de Marcelia ne lui servent pas d'auxiliaires et sont des jouets entre ses mains.

L'intervention de la politique dans la pièce se justifie doublement. Il faut un grave péril extérieur, qui mette en jeu la vie même de Sforza, pour qu'il songe à l'éventualité de la mort, et prenne les mesures que l'on sait afin que Marcelia ne lui survive pas. D'autre part, ces circonstances permettent

---

1. Webster, *The White Devil*, II, III, Isabelle meurt en embrassant un portrait empoisonné.

*Second Maiden's Tragedy*, V, II, Govianus peint le cadavre de la dame avec du poison. Le tyran embrasse le cadavre et meurt.

deux scènes de beauté originale. L'arrivée des deux courriers au milieu de la fête <sup>1</sup>, le premier annonçant que la bataille décisive est engagée, le second, que tout est perdu, la résolution stoïque de Sforza de se réjouir malgré sa cruelle incertitude, le deuil qui tombe enfin sur la cour. — ce sont là des alternatives passionnantes, des attitudes expressives, faites pour être jouées. L'autre scène, plus grave, plus oratoire, est celle où Sforza plaide fièrement sa cause devant César <sup>2</sup>. Celle-ci s'incorpore peut-être moins bien à l'action ; ce qui y importe, c'est uniquement le résultat de cette entrevue, non ce qui s'y dit. Mais Massinger, à qui son thème fournissait l'occasion d'amples et nobles discours, n'a pu se refuser d'exercer son talent inné d'orateur. Il faut reconnaître aussi que notre idée du caractère de Sforza est favorablement modifiée par la grandeur d'âme qu'il déploie et son intelligence. Au moment où le rideau se lève sur le camp impérial, nous sommes sous l'impression immédiate de la grande scène entre Francisco et Marcelia. Nous éprouvons la même indignation que celle-ci contre la tyrannie amoureuse de son mari ; la férocité dont il a fait preuve semble partir d'un petit esprit et d'un cœur étroit. La scène qui ouvre l'acte III et qui précède ainsi immédiatement la partie du drame où les catastrophes vont se précipiter, nous permet, si l'on peut dire, de faire provision d'admiration pour le héros, et de nous effrayer, aussi, des ravages que peut causer l'amour sur une âme aussi harmonieuse et aussi brave. Centrale par sa position, la scène de l'entrevue marque un temps d'arrêt à l'intrigue, sépare symétriquement l'exposition du dénouement.

Surtout pour le lecteur moderne, la haine de Francisco peut paraître, rapprochée de l'énormité de sa vengeance, futile et absurde. La même observation a été faite pour Montreville <sup>3</sup>. Mais tandis que ce dernier ne montre aucune ingéniosité dans le mal, Francisco s'impose à notre intérêt par le talent infernal de ses machinations, par la complexité de son plan. Par l'habileté de l'intrigue qu'ourdit ce personnage, Massinger lui donne la meilleure raison d'être. Un héros vulgairement, bêtement méchant ne peut être admis que si sa méchanceté est plausible ; nous acceptons sans grande analyse, pour lui-même, un méchant de génie, parce que sa méchanceté a quelque chose d'artistique, et que nous comprenons l'art pour l'art. Ce n'est donc pas par son amour fraternel excessif que Francisco se justifie dramatiquement ; c'est bien plutôt par sa noirceur. Ainsi, ce qui devrait le rendre sympathique a bien moins d'importance technique que ce qui le fait odieux. Tout en profitant du thème classique et commode du frère vengeur, Massinger va dépasser l'adresse banale d'un expédient rebattu. Dans *Bondman* et

---

1. I, III.

2. III, I.

3. *Unnatural Combat*.

*Renegado*, nous pouvions voir que ce même thème fut traité d'une manière bien plus plate ; l'auteur ne les emploie que pour se tirer d'affaire, et échaufauder son intrigue, sans prendre, comme il fait ici, la peine d'être ingénieux.

Il est bien entendu que cet éloge d'habileté ne s'applique pas au dernier crime de Francisco, à l'enluminure vénéneuse qu'il donne au beau corps de Marcelia. C'est un procédé mélodramatique sans grande nouveauté <sup>1</sup>, une invention purement matérielle, un truc de fin de pièce. Ce qui est merveilleux chez Francisco, c'est le savoir-faire psychologique du personnage, l'art avec lequel il rentre en grâce auprès de Marcelia et fait d'elle un avocat de sa vertu ; la jalousie qu'il sait allumer chez sa femme, les reproches qu'il s'adresse devant le duc, et qui retombent sur Marcelia. Auprès de cette longue conduite, de ces menées sûres, l'horrible scène du maquillage est brutale et infantine.

Dans cette pièce, où il faut reconnaître l'une des mieux faites de notre auteur, nous voyons des procédés assez communs, des thèmes traditionnels, employés à leur meilleur usage, une parfaite unité de combinaison, un développement très net de l'intrigue.

#### 10. *The Roman Actor*. (L'Acteur romain) <sup>2</sup>.

*Acte I*. Scène I. — L'acteur Paris est cité devant le sénat. — Lamia, Rusticus et Sura se lamentent de l'abaissement de Rome sous la tyrannie de Domitien.

Scène II. — Parthenius, affranchi de Domitien, signifie à Lamia de divorcer avec sa femme Domitia, afin de la céder à l'empereur. Il est contraint d'accepter.

Scène III. — Paris, devant le sénat, se défend de faire des personnalités sur la scène. Le procès est interrompu par la nouvelle que l'empereur revient de la guerre, triomphant.

Scène IV. — Domitien triomphe et salue Domitia du titre d'Augusta.

*Acte II*. Scène I. — Parthenius reproche à son père Philargus son avarice sordide. — Paris lui propose, afin de guérir le vieillard, de jouer une pièce intitulée *l'Avarice guérie* <sup>3</sup>. — Lamia est conduit au supplice. — La pièce est jouée en présence de l'empereur, de la cour et de Philargus. Domitia admire le talent de Paris et obtient qu'il joue, le lendemain, *Iphis et Anaxarete* <sup>4</sup>. — Philargus ne se déclarant pas converti, l'empereur le condamne à mort.

---

1. Voir la note sur V, II.

2. Suétone, *Dio Cassius XII*.

3. *The Cure of Avarice*, d'après Horace, *Satires*, II, III.

4. D'après Ovide, *Métamorphoses*, XIV.



*Acte III. Scène I.* — Julia, fille de Titus, Domitilla, cousine de Domitien, et Caenis, concubine de Vespasien, se plaignent de la cruauté de l'empereur et de l'insolence de l'impératrice, avec l'affranchi Stephanos.

*Scène II.* — Rusticus et Sura sont mis à la torture en présence de l'empereur. Leur fermeté ne se dément pas ; ils sont conduits au supplice. — Domitia a fait répéter à Paris le rôle d'Iphis et a forcé Domitilla à prendre celui d'Anaxarete. — La pièce est jouée. Domitia dissimule mal l'intérêt que lui inspire Paris ; elle lui dit de venir le lendemain la trouver pour avoir sa récompense.

*Acte IV. Scène I.* — Les princesses expriment à Parthenius qu'elles soupçonnent Domitia d'aimer Paris. — Elles dénoncent Domitia à l'empereur, dans une pétition.

*Scène II.* — Venu au jardin secret, Paris, malgré ses intentions honnêtes, a cédé aux menaces et aux caresses de Domitia ; il répond à ses baisers. L'empereur les surprend. Il demande à Paris de jouer avec lui la pièce *Le Serviteur Per fide*<sup>1</sup>, où un maître, surprenant son serviteur en conversation avec sa femme, le tue. Il joue le rôle au naturel et immole Paris, voulant ainsi l'honorer tout en le punissant.

*Acte V. Scène I.* — Domitia a regagné la faveur impériale ; elle abuse de sa victoire et accable Domitien de mépris. — Il l'inscrit sur les listes de proscription. — Le devin Asclétario prédit à Domitien qu'il mourra le lendemain. — L'empereur s'endort, mettant sa liste fatale sous l'oreiller. Domitia, avertie par Parthenius, la lui dérobe. — Apparitions de Rusticus et de Sura à l'empereur.

*Scène II.* — Les princesses, Domitia et Parthenius, s'unissent contre Domitien. Il est poignardé. Les conspirateurs sont déférés devant le sénat ; Domitia est immédiatement exécutée.

Chargée de l'imperfection trop habituelle dans les sujets d'histoire, la pièce est illogique et mal composée. Bien que le personnage qui prête son nom à la tragédie, et qui y attire au début toute notre attention, soit Paris l'acteur, le drame se compose en réalité d'une série d'épisodes de la vie de Domitien. Si l'on n'en considérait que les scènes ayant trait aux rapports de l'empereur et de Paris, Domitien apparaîtrait sous un jour plutôt favorable. Il semble accorder à l'acteur une intelligente protection ; le meurtre de Paris est le moins injustifié de ses crimes et il l'embellit par une sorte de délica-

---

1. *The False Servant.*

tesse magnifique. Au contraire, partout ailleurs, Domitien est un monstre et qui pis est, un imbécile bouffi de la plus grossière vanité <sup>1</sup>.

A côté de cette faiblesse de construction, remarquons que la pièce n'est psychologiquement guère étudiée. Passons sur la soudaine passion de Domitia pour l'acteur : c'est une donnée conventionnelle, pas plus choquante ici que dans vingt autres occasions. Mais nous sommes en droit d'être mieux éclairés sur ce qui se passe chez Paris. Nous ne savons véritablement pas si c'est le désir qui l'entraîne enfin et le fait répondre aux baisers de l'impératrice, où s'il est simplement intimidé et cède parce qu'il perd la tête.

Et pourtant il faut, encore ici, relever, à l'éloge de Massinger, qu'il a voulu charpenter son drame, en joindre les éléments disparates. On peut, à l'analyse, les distinguer : mais il est difficile de les séparer matériellement ; ils sont si bien emboîtés les uns dans les autres, qu'un remanieur qui voudrait les isoler en petits drames logiques et uns, aurait fort à faire. Nous ne sommes pas ici en présence de ces pièces à multiplicité juxtaposée, à personnel double ou triple de héros qui s'ignorent mutuellement. N'ayant pas su fondre, Massinger, du moins, a su assembler. Voyons comment.

Dans la première scène, les deux thèmes, celui de Paris, et le thème politique, sont indiqués successivement. La seconde scène suit le thème politique ; la troisième est un développement oratoire, très ample, de la première idée. La quatrième scène s'adapte à la deuxième.

Jusqu'ici, Massinger, dans son exposition, s'est contenté d'alterner ses deux motifs. C'est au second acte, par l'épisode de Philargus, qu'il enchevêtre les différents fils de son intrigue. Il a montré là une habileté à la fois admirable et inquiétante. L'avarice de Philargus est l'occasion de la première de ces trois pièces où figure Paris : elle est l'origine des deux autres, puisque Domitia, en voyant jouer *L'Avarice Guérie* prend goût à Paris et songe à organiser une représentation de *Iphis et Anaxarete*, et qu'enfin ce spectacle, déterminant la tentative d'adultère, conduira l'empereur à jouer, avec Paris, *Le Serviteur Perfide*. Tout le reste de l'histoire de Paris dépend donc de l'épisode de Philargus. D'autre part, *L'Avarice Guérie* causera la mort de Philargus, puni ainsi de son obstination ; cette mort jettera Parthenius, son fils, dans le parti des mécontents et donnera, en lui, un précieux auxiliaire aux princesses. En troisième lieu, cette première rencontre de Paris et de

1. Voir ses premières paroles, I, IV. Il prétend :

I am above  
All honours you can give me : and the style  
Of Lord and God, which thankful subjects give me,  
Not my ambition, is deserv'd.

Je suis au-dessus de tous les honneurs qu'il est en vous de me donner ; et le titre de Seigneur et de Dieu qui m'est donné par la reconnaissance de mes sujets, non par mon ambition, je le mérite.

Domitia, par ses conséquences, fournira une base sérieuse à l'opposition, jusque-là vague et timide, qui se dessine contre l'impératrice et donnera matière à la pétition des princesses.

D'une circonstance assez futile, en somme extérieure à l'action, Massinger a tiré un parti inattendu. Notons que ce Philargus est de l'invention de Massinger : son nom symbolique nous le ferait soupçonner ; l'examen des sources le confirme <sup>1</sup>. Il a donc senti le besoin de cet élément pour faire tenir sa pièce ; il l'a introduit sans délicatesse, mais il s'en est servi fort adroitement. Cet intermède comique qui tourne au noir, cette conversion manquée, cette persuasion par le fer, tout cela est bizarre, peu heureux, mais utile.

Est-ce pour rendre lui-même hommage à ce savoir-faire que Massinger, en 1629, c'est-à-dire trois ans après la première représentation du drame et au moment où son œuvre était déjà considérable, écrivait : « I ever held it the most perfect birth of my Minerva — j'ai toujours tenu cette œuvre pour le rejeton le plus parfait de ma Minerve <sup>2</sup> ? » Il est bien plus vraisemblable qu'en traçant ces lignes, il pensait, non à l'exécution dramatique, mais au sujet lui-même ; si l'on veut, à la thèse plutôt qu'au drame. « The gravity and height of the subject : la gravité, l'élévation du sujet » — voilà ce qu'il ne craint pas de vanter hautement, envers et contre tous, d'un ton qui dépasse sa coutumière modestie. Or cette gravité, cette élévation, où est-elle ? faut-il la chercher dans toute la tragédie ? Il dit : « le sujet ». Quel sujet, dans une pièce qui n'est point évidemment une ? Je crois qu'il faut entendre : le sujet contenu dans l'épisode de Paris. Or à quel moment Paris gagne-t-il notre sympathie, met-il proprement ce caractère de noblesse dont il ne se dépouille, malgré tout, jamais dans la suite ? C'est dans la grande scène du sénat, c'est dans sa plaidoirie *pro domo*. C'est là, croyons-nous, ce qui tenait à cœur à Massinger, ce qui doit justifier l'admiration qu'il ne pouvait s'empêcher, avec une naïve solennité, d'exprimer à son propre égard.

Ce morceau est tout analogue à la scène de Sforza devant Charles-Quint <sup>3</sup>. Il campe un personnage, le met dans le jour le plus éclatant, sans être très nécessaire à l'intrigue elle-même ; il est chaleureux, éloquent, persuasif — on pouvait s'en dispenser. Mais il dépasse ces analogies certaines, car il a l'intérêt tout particulier de porter sur une question d'actualité et de personne : le rôle du théâtre satirique. Il est beau de toute la conviction que Massinger y a mise. Et comme cette beauté rayonne sur toute la pièce, il s'ensuit que l'action historique, qui emplit plus des quatre cinquièmes du

---

1. Suétone (*Domitien*, XVI) mentionne Parthenius, *cubiculo praepositus*, mais ignore le père de celui-ci. — De même Dion (*Domitien*), *Parthenius cubicularius ejus*.

2. Dédicace de *Roman Actor*.

3. *Duke of Milan*.



drame, semble passer au second plan, et que la place prépondérante est occupée par une polémique à la fois contemporaine et éternelle. Massinger, trouvant dans ses éléments l'occasion de développer un chapitre de son esthétique, a mis à cette tâche son plus sincère effort ; puis, soucieux de l'équilibre de son drame, il a recouru à tous les moyens de son habileté professionnelle pour assurer l'unité extérieure de l'œuvre et l'interdépendance de ses parties.

II. *Believe as you list.* (Croyez-en ce qui vous plaira) <sup>1</sup>.

*Acte I.* Scène I. — Carthage. — Antiochus, potentat asiatique dépossédé par les Romains et qu'on croyait mort, arrive à Carthage, après vingt-deux ans de courses errantes.

Scène II. — Trois marchands, anciens sujets d'Antiochus, chargent Berecinthius, flamine de Cybèle, de demander à Flaminius, ambassadeur romain à Carthage, de mettre fin aux déprédations des pirates carthaginois. Flaminius rejette cette pétition avec dédain. — Antiochus se présente à ses anciens sujets et se fait reconnaître d'eux.

*Acte II.* Scène I. — Flaminius apprend la réapparition d'Antiochus. Il veut le faire passer pour un imposteur. Il fait emprisonner trois anciens serviteurs d'Antiochus qui se disent les seuls témoins de son identité.

Scène II. — Le sénat de Carthage, qu'Antiochus a saisi de son cas, délibère. Après avoir entendu Antiochus et Flaminius, le sénat décide, après avoir reconnu son identité, qu'Antiochus devra, en tant qu'hôte dangereux, quitter Carthage jusqu'à ce qu'il soit reconnu par les autres nations.

*Acte III.* Scène I. — Flaminius apprend qu'Antiochus, sur les conseils de Berecinthius, va se réfugier en Bithynie.

Scène II. — Bithynie. — Antiochus arrive chez Prusias, roi de Bithynie, qui lui accorde sa protection.

Scène III. — Flaminius arrive à la cour de Prusias. Il obtient que celui-ci lui livre Antiochus.

*Acte IV.* Scène I. — Callipolis. — Metellus, proconsul de Lusitanie, apprend, à Callipolis, où est détenu Antiochus, qu'une révolte en faveur d'Antiochus a éclaté en Asie. Flaminius et Metellus se concertent pour arracher à Antiochus l'aveu de son imposture.

---

1. Les événements n'ont pas de réalité historique antique. (Voir l'indication des sources). Ce sont des événements presque contemporains, déguisés : le roi Sébastien de Portugal, laissé pour mort en 1578, sur un champ de bataille africain, reparut une vingtaine d'années plus tard sous la forme d'un aventurier, à Venise, puis à Naples. Il fut « condamné par les Castellans à être mené par les rues de Naples en ignominie, et, de là, aux galères pour tout le reste de sa vie ». (Palma Cayet). — Voir surtout les rapprochements entre acte IV, scène IV, et P. Cayet, p. 246, verso. (éd. 1605).

Scène II. — Une courtisane est envoyée à Antiochus, dans sa prison, avec l'espoir qu'elle le séduira et obtiendra de lui sa renonciation. Il la repousse.

Scène III. — Berecinthus et l'un des marchands sont conduits au supplice.

Scène IV. — Antiochus, monté à rebours sur un âne, avec un écriteau portant ses crimes, a été promené par les rues de Callipolis. Cette parade, au lieu de le rendre ridicule, a tiré des larmes à la foule. — Il apparaît, en costume d'esclave, la tête rasée, et défie Flaminius. Il est condamné aux galères.

Acte V. Scène I. — Syracuse. — Les deux marchands qui restent ont proclamé qu'Antiochus était un imposteur et ont ainsi obtenu leur grâce. Ils répètent leur déposition devant Marcellus, proconsul de Sicile. — Cornelia, sa femme, est parente d'Antiochus, dont la mère était romaine. Elle rappelle sa courtoisie et sa générosité. Elle demande à voir celui qui passe pour le pseudo-Antiochus. Metellus demande à Flaminius de permettre cette entrevue. Celui-ci consent.

Scène II. — Antiochus est amené devant Flaminius, Marcellus et Cornelia. A des indices certains, il se fait reconnaître : il tire, d'un grand nombre d'épées, celle qu'il offrit jadis à Marcellus, et il rappelle à Cornelia, qu'il tenta jadis de la séduire. — Marcellus, sur l'ordre du sénat, fait arrêter Flaminius, reconnu coupable de complaisance envers les pirates carthaginois. — Antiochus sera détenu dans l'île de Cyarae<sup>1</sup>.

Tout l'intérêt de la pièce se concentre dans le personnage du roi Antiochus. Ce n'est pas, à proprement parler, une intrigue ; c'est la glorification d'un caractère. Les efforts d'Antiochus pour reconquérir la couronne n'ont rien de remarquable ; il ne donne guère de mal à ses ennemis, qui sont très méchants, sans avoir besoin d'être très habiles. Il se plaint avec grandiloquence, il résiste avec obstination ; il a une ample dignité, dont il sait se draper, même quand on lui impose l'habit écourté de l'esclave. L'histoire où il figure n'a rien de dramatique : mais lui, il l'est éminemment, et de là vient que cette tragédie réussit à être une bonne œuvre de théâtre.

Massinger avait formé la conception d'un personnage aux attitudes très nobles et très farouches à la fois. Ce roi gueux, qui ne consent jamais à baisser la tête ; ce pseudo-imposteur, dont le moindre geste révèle la royauté, a des allures superbes : paraît-il sur la scène, il l'occupe à lui seul, il réduit tous les autres au rôle de figurants ; on le regarde, même lorsqu'il ne parle pas. Un tel héros étant donné, quel sera le rôle du dramaturge ? Simplement d'enchaîner des tableaux où ce grand protagoniste sorte avec le plus de relief possible ; lui donner des fonds avantageux. Nous avons ainsi, successivement

---

1. Cyaros, l'une des Cyclades. C'était bien un lieu de déportation.

Antiochus plaignif, Antiochus avocat de sa propre cause, éloquent devant le sénat de Carthage, etc., jusqu'à la scène si frappante des épées, inutile pour nous convaincre de son identité, puisque nous en sommes pour ainsi dire saturés ; mais pittoresque, écrasante pour Flaminius, et, par cette dernière qualité, très conforme à la justice dramatique.

Le caractère véritablement successif, épisodique, de la pièce, est encore accentué par le fait qu'elle n'aboutit à aucune conclusion définie. Flaminius est puni, mais Antiochus n'obtient pas la réparation éclatante qu'il pouvait revendiquer. Son sort est adouci ; et comme si, trop brisé par ses cruelles épreuves, il renonçait enfin à sa superbe énergie, il ne trouve rien à dire, sinon : « Je n'ai pas longtemps à vivre » <sup>1</sup>. Il s'attend à être mis à mort ; un supplice ou une restauration auraient été plus émouvants que cette incertitude. C'est que, comme Koeppel l'a bien montré, Massinger s'est contenté de suivre sa source, Palma Cayet, et que, n'y trouvant point de dénouement précis, il ne s'est point mis en frais pour en imaginer un <sup>2</sup>. Ce défaut d'organisation, surtout dans une partie aussi essentielle que la fin d'un drame, étonne chez Massinger. Il a sa raison dans la nature toute particulière de cette tragédie ; elle est historique, mais d'une façon différente de *Roman Actor* ; elle appartient à l'histoire contemporaine, assez contemporaine pour paraître dangereuse à la censure <sup>3</sup>, bien que les événements visés remontassent à une trentaine d'années <sup>4</sup>. Quand nous lisons des articles relatifs à des événements proches et qui nous passionnent, nous n'avons pas besoin qu'ils soient disposés en forme de roman ; ce qu'il nous faut, c'est de l'information ; l'unité est créée par l'intérêt même qui est en nous. Il semble que Massinger ait un peu compté là-dessus. Les trois premiers actes feraient une pièce tout aussi logiquement complète que celle que nous avons ; mais nous perdriions de belles scènes ; et Massinger trouvait, dans l'auteur qui le guidait, matière à ces scènes.

C'est donc, ici, une œuvre moins construite que les autres sorties de la même plume. Comptant sur l'ascendant du héros, sur le prestige d'une presque actualité, Massinger n'a pas eu recours à sa coutumière habileté. Mais, en sachant s'en passer aussi à propos, là où ses procédés étaient moins indispensables qu'ailleurs, Massinger n'a-t-il pas confirmé sa réputation d'ouvrier entendu, rompu au métier ?

---

1. Then 'tis easy  
To prophesy I have not long to live,  
Though the manner how I shall die is uncertain.

2. Les aventures du pseudo-Sébastien se rapportent, dans P. Cayet, à l'année 1601. (D. Sébastien avait disparu en 1578, à la bataille d'« Alcacerquibit » [Alcazar-Kebir], en Afrique). P. Cayet le laisse en prison.

Voir l'indication des sources dans la bibliographie.

3. V. la bibliographie.

4. L'ouvrage de Cayet paraît en 1605. — Le livre III se rapporte à l'année 1601.



III. — COMÉDIES.

Les comédies de Massinger appartiennent à des catégories assez différentes.

12. *The Great Duke of Florence*

est une pièce d'allure vive et vraiment divertissante, sans ces folles équipées qui animent le théâtre gai de Fletcher, et d'un caractère exceptionnel chez Massinger lui-même.

13. *The Guardian*

confine à la tragi-comédie.

14. *The City Madam* ;

et 15. *A New Way to pay Old Debts*  
sont des peintures de mœurs <sup>1</sup>.

12. *The Great Duke of Florence*. (L'illustre Duc de Florence) <sup>2</sup>.

*Acte I.* — Scène I. — Contarino, secrétaire du duc Cozimo, vient réclamer à Charomonte le jeune Giovanni, neveu du duc, et confié jusque-là à Charomonte. Le plus grand éloge est fait du jeune prince. — Giovanni fait de tendres adieux à Lidia, fille de Charomonte.

Scène II. — Malgré les supplications de sa cour, Cozimo refuse de se marier; Giovanni est donc son héritier présomptif. — Giovanni arrive. Contarino informe le duc des sentiments qui paraissent exister entre Giovanni et Lidia. Cozimo charge son favori Sanazarro d'aller voir si Lidia mérite les éloges qu'on lui accorde et lui interdit de la courtiser.

*Acte II.* Scène I. — Fiorinda, duchesse d'Urbino, qui passe pour devoir épouser Sanazarro, reçoit la visite de Giovanni, qui la sollicite de prendre Lidia à son service. Elle consent, à condition que Giovanni obtienne de son oncle qu'il n'expose plus Sanazarro aux fatigues de la guerre.

Scène II. — Sanazarro arrive chez Charomonte.

Scène III. — Sanazarro s'éprend de Lidia et lui exprime son admiration. Charomonte, caché, assiste à l'entrevue.

- 
1. Dates des comédies : GDF. . . . 1627.  
G . . . . 1633.  
CM. . . . 1632.  
NW . . . . vers 1627 ?

2. *A Knack to Know a Knave*, 1594.

*Acte III. Scène I.* — Sanazarro, craignant que le duc ne lui enlève Lidia, se décide à faire d'elle un portrait peu flatté. Il dit à Giovanni que le duc pourrait bien épouser Lidia et s'assure ainsi sa complicité. — Sanazarro rabaisse Lidia devant le duc ; Contarino, pour lui complaire, contredit sa première déclaration. Cozimo est intrigué. Il interroge Giovanni, qui renchérit sur Sanazarro. — Fiorinda prie le duc de consentir à ce que Lidia entre parmi ses femmes, et allègue le vœu que lui exprima Giovanni à ce sujet. Assuré qu'on veut le tromper, Cozimo décide d'aller lui-même chez Charomonte, afin d'être édifié. — Sanazarro trouve un moyen de détourner la catastrophe et dit à Giovanni d'envoyer, par Calandrino — le bouffon de la pièce — un mot à Lidia.

*Acte IV. Scène I.* — Calandrino arrive chez Charomonte. Le mot de Giovanni informe Lidia que le duc est amoureux d'elle et qu'il est indispensable de donner le change à celui-ci.

*Scène II.* — Cozimo arrive chez Charomonte et l'accuse de trahison, comme ayant employé sa fille à séduire Giovanni. Il lui ordonne de rester enfermé dans sa chambre jusqu'à ce que l'enquête soit terminée. — Petronella, paysanne au service de Lidia, est présenté au duc comme étant Lidia elle-même. On la gave et l'enivre ; quand elle est ivre-morte, Cozimo la fait emmener et mande Charomonte. Celui-ci, étonné par ce que lui rapporte Cozimo de la conduite de sa fille, lui amène la véritable Lidia. Charomonte reçoit l'ordre d'arrêter Sanazarro et Giovanni. — Lidia implore la grâce de Giovanni. Cozimo la console et lui dit de se parer comme si elle devait épouser le duc.

*Acte V. Scène I.* — De la chambre qui lui sert de prison, Sanazarro voit passer Fiorinda et jette à ses pieds un carreau de verre, où il lui apprend sa captivité et sollicite son intervention.

*Scène II.* — Fiorinda lit le message de Sanazarro. — Cozimo, qu'elle supplie de pardonner à Sanazarro, lui apprend l'infidélité de celui-ci. Elle persévère dans son intention et Cozimo accède à son désir. — Charomonte et d'autres s'agenouillent et sollicitent la grâce de Giovanni. Cozimo feint d'être éperdûment amoureux de Lidia et ordonne que Giovanni apparaisse dans la suite de celle-ci.

*Scène III.* — Fiorinda et Sanazarro se réconcilient et se promettent mariage. — Cozimo charge Fiorinda et Lidia de juger Sanazarro et Giovanni. Mais elles abandonnent le tribunal pour se jeter à genoux devant le duc et implorer sa clémence. Il cède. Giovanni épousera Lidia.

Tandis que *A New Way* est empreint d'une intensité morale presque tragique et que *Guardian* et *City Madam* se terminent sur des sentences

édifiantes, *The Great Duke* se clôt sur une plaisanterie <sup>1</sup>. La pièce paraît remarquablement dégagée d'intentions ; fait encore très digne de remarque, elle ne renferme pas un seul méchant. Nous sommes là entre honnêtes gens, dont quelques-uns sont entraînés à une supercherie, aggravée seulement en ce qu'elle est dirigée contre le souverain.

D'un autre côté, l'art comique de Fletcher — bruyant, mouvementé, presque aussi romanesque que son mélodrame, — est ici à peu près absent. Dans la scène de Petronella, Massinger s'en rapproche, chargeant de toutes ses forces les incongruités de la paysanne, d'ailleurs suivant la note de la vieille pièce *A Knack to Know a Knave*. Cet épisode détonne sur l'ensemble de l'œuvre, polie, courtoise, pleine de goût : puisqu'elle est, d'un bout à l'autre, une conversation entre personnes d'élite, esprits et cœurs raffinés.

Mais si la pièce a une allure, un coloris qui la distinguent, on peut dire que la construction, à l'analyse, rappelle bien la manière générale de Massinger, confirme l'idée que nous en avons déjà et l'éclaire par certains côtés curieux. Koeppel a remarqué que, contre sept personnages du drame primitif <sup>2</sup>, Massinger en présente dix-sept. Or, si quelques-uns des nouveaux venus ne sont que des comparses, d'autres jouent un rôle de premier plan ; ils compliquent l'intrigue, y déterminent des courants secondaires, la divisent : tels sont Giovanni, Fiorinda : le premier, dans l'action principale, a le pas sur Sanazarro, seul indiqué par la source ; l'autre forme un centre d'action et déplace, pour ainsi dire, le centre de gravité du drame. Il semble donc que Massinger ait trouvé trop simple l'histoire qui lui servit de base ; il prit plaisir à la multiplier, pour, ensuite, avec sa maîtrise habituelle, rétablir l'unité là où il avait semé la division et se confirmer une fois de plus dans son art.

Il y a, d'abord, une sorte de nécessité qui fait naître Fiorinda, du moment que Giovanni est posé. La faveur, au théâtre, se portant toujours sur l'amant le plus jeune, Giovanni capte notre sympathie aux dépens de Sanazarro ; il est introduit le premier, ce qui consacre ses droits et notre préférence. Giovanni va donc avoir deux rivaux, Sanazarro et le duc ; l'un qu'il croit son ami et qui cherche à le supplanter ; l'autre dont il s'effraie à tort. Or, entre Giovanni, qui est notre héros, et le duc, qui est le maître, Sanazarro risque de s'effacer, de devenir tout à fait indifférent ou antipathique, tant à cause de sa duplicité que de son impuissance. Autre problème : qu'advient-il de lui à la fin ? Giovanni a sa maîtresse ; le duc, la noblesse de sa

---

1. Calandrino demande au duc de lui permettre d'épouser Petronella, ou du moins d'obtenir cette permission de Charomonte. Il promet au duc d'engendrer d'excellents bouffons, pour chasser la mélancolie de la cour.

2. Il y a, dans *A Knack...*, sept personnages prenant part à l'action qui a inspiré *Great Duke*, mais à côté de ceux-là se trouvent de nombreux héros symboliques, tels que « Honesty », « Piers Plowman », etc.



décision ; le favori n'a rien, s'efface misérablement, s'il n'a, pour le sauver, l'amour de la duchesse d'Urbino. En faisant de Sanazarro un ingrat et un infidèle, Massinger commence par le charger, par le rendre aussi noir qu'il peut être dans cette pièce blanche ; par le pardon qui lui est accordé et l'union magnifique qui l'attend, il le relève et empêche qu'on le méprise.

L'épisode de Fiorinda, malgré son caractère étranger à l'action, y entre naturellement, par un simple effet d'équilibre. Massinger a su l'y lier bien plus intimement encore, en faisant de Fiorinda la cause immédiate de la déconfiture des deux amants de Lidia : puisqu'elle c'est elle qui, interprète du vœu de Giovanni, rend définitifs les soupçons de Cozimo et le détermine à faire une enquête personnelle.

Personnage dirigeant dans le vieux drame et dans celui-ci, le souverain l'est, chez Massinger, d'une façon plus pure, plus absolue. C'est un philosophe couronné et qui est au-dessus des passions humaines. Il a fait vœu de rester fidèle à la femme qu'il pleure encore <sup>1</sup>. Il n'est donc pas mêlé à l'action ; il n'entre pas, un seul instant, en lutte avec ceux qui croient le tromper ; il domine une intrigue où il n'y a pas de place pour une âme aussi supérieure que la sienne. Cette hauteur d'où il juge les autres et dirige les hommes se rend peu à peu sensible aux acteurs engagés dans les débats qui occupent le théâtre ; la fin de la pièce se passe en genuflexions devant ce sage tout-puissant. Il institue un tribunal qui abdique devant lui. Devant sa vertu, tous se sentent coupables, et ce n'est pas sa justice, c'est sa clémence qu'ils implorent.

Cette comédie, en dépit d'un aspect incontestablement plus aimable et plus léger que les autres œuvres, même comiques, de notre auteur, repose sur la même structure qu'elles. L'inspiration du moment ne modifie pas chez lui la technique ; sa main exercée assemble de même, quelque que soit la diversité des matériaux.

### 13. *The Guardian*. (Le Tuteur) <sup>2</sup>.

*Acte I. Scène I.* — Naples. — Durazzo, tuteur de Caldoro, approuve la prodigalité et la vie désordonnée de celui-ci. Il apprend que Caldoro veut épouser Calista, fille de Severino, proscrit pour avoir tué son beau-frère, et capitaine de bandits ; mais que Calista aime Adorio, libertin notoire. — Durazzo assiste, caché derrière un arbre, à un entretien où Adorio informe Calista qu'il veut bien d'elle comme maîtresse, mais non comme épouse. Caldoro, indigné, frappe Adorio. Durazzo, enchanté, se montre ; Adorio sort

---

1. V, III.

2. *The Morall Philosophic of Doni*, by Sir Thomas North, II, 1579 ; (éd. 1601).

en défiant Caldoro. Calista s'en va en souhaitant à Caldoro de guérir sa passion. — Durazzo emmène Caldoro faire une cure d'air.

Scène II. — Iolante, mère de Calista, lui reproche sa conduite scandaleuse et lui ordonne de garder le logis. — Mirtilla, suivante de Calista, lui conseille de se faire enlever par Adorio. Calista trouve cette idée excellente.

Acte II. Scène I. — Montpensier, ambassadeur français, présente au roi de Naples, Alphonso, un gentilhomme de grand mérite, du nom de Laval. Iolante le voit et en tombe amoureuse. Laval sollicite Alphonso en faveur de Severino, mais en vain.

Scène II. — Iolante donne à Calipso des bijoux et de l'argent, afin qu'elle amène Laval à satisfaire sa passion.

Scène III. — Adorio reçoit, par Mirtilla, le billet de Calista. Il se déclare converti à la vertu et veut l'épouser. Mirtilla tombe amoureuse d'Adorio et se prépare à tromper Calista.

Scène IV. — Severino se décide à aller revoir sa femme. Avant de quitter les bandits dont il est le chef, il leur recommande de dépouiller les accapareurs, les usuriers, les industriels, les marchands indécents, mais d'épargner les savants, les pauvres et les femmes.

Scène V. — Calipso décide Laval à venir aimer Iolante.

Acte III. Scène I. — Durazzo promet à Caldoro de lui servir d'entremetteur auprès de Calista.

Scène II. — Mirtilla menace Calista de la trahir si elle ne l'admet pas à côté d'elle et d'Adorio. Calista cède.

Scène III. — Adorio prépare l'enlèvement avec des amis et des serviteurs.

Scène IV. — Iolante attend Laval.

Scène V. — Durazzo et Caldoro se trouvent devant la maison de Severino au moment où en sortent Calista et Mirtilla. Calista prend Caldoro pour Adorio et se laisse enlever par lui. — Adorio survient et enlève Mirtilla, la prenant pour Calista. — Severino arrive ; il voit venir Laval, se fait passer pour un homme du guet, l'éloigne et rentre chez lui.

Scène VI. — Severino surprend Iolante en toilette galante, devant un souper préparé. Il l'entrave et va dans une autre pièce imaginer sa vengeance. — Calipso entre, détache Iolante, prend sa place et se fait lier par elle. Elle annonce à Iolante que Laval l'attend en bas pour lui parler. — Severino rentre et, prenant Calipso pour Iolante, lui coupe le nez et sort <sup>1</sup>. — Iolante

---

1. Comparez cette scène avec *Women Pleased*, III, IV. Isabella, surprise par son mari Lopez, se fait remplacer par Jaquenot, comme Iolante par Calipso. Lopez bat Jaquenot ; puis Isabella fait une seconde substitution. Elle apparaît indemne à Lopez et aux voisins qu'il a assemblés.

revient ; Laval lui a fait, « en quelques brèves minutes » <sup>1</sup>, un sermon qui l'a rendue absolument vertueuse. Elle délivre Calipso, qui disparaît, après avoir de nouveau attaché Iolante. — Severino reparaît ; Iolante lui assure que ses plaies ont été miraculeusement guéries, afin de prouver son innocence. Severino la croit et lui demande pardon.

*Acte IV. Scène I.* — Calista s'aperçoit de son erreur et obtient de Caldoro qu'il la respectera pendant qu'elle prendra un peu de repos.

*Scène II.* — Des danses champêtres célèbrent les noces d'Adorio. Il s'aperçoit de son erreur. Il jure de renoncer à manger et à dormir jusqu'à ce qu'il ait retrouvé Caldoro et Calista.

*Scène III.* — Laval apprend de Calipso que Severino et Iolante ont pris le chemin de la forêt pour rejoindre les bandits. — Alphonso s'occupe de les ressaisir.

*Acte V. Scène I.* — Severino prend des dispositions pour faire bonne recette.

*Scène II.* — Adorio et Mirtilla s'endorment dans la forêt. — Durazzo, Calista et Caldoro surviennent. Immédiatement, Calista cesse d'aimer Adorio et consent à épouser Caldoro. Tous trois vont à l'église. — Les bandits font Adorio et Mirtilla prisonniers.

*Scène III.* — Alphonso fait cerner les bandits. Il vient, déguisé et accompagné de Laval.

*Scène IV.* — Adorio et Mirtilla, Durazzo, Caldoro et Calista, Alphonso et Laval sont amenés par les bandits devant Severino et sa femme. Alphonso prétend qu'il a deux fils prisonniers des Turcs et qu'il faut une immense rançon pour les racheter. Severino, touché, lui offre tout son butin. — Alphonso se démasque. Laval se trouve être Monteclaro, frère d'Iolante et victime supposée de Severino. — Réconciliation générale. Par bonheur, Mirtilla est la fille d'un noble capitaine péri en mer ; Adorio l'a donc épousée sans mésalliance.

Munie de tout l'attirail tragi-comique, y compris le mort qui ressuscite, cette « histoire comique » <sup>2</sup>, dans sa lubricité naïve et ses édifiantes conclusions, encore plus puériles, est une des œuvres les plus insipides où Massinger ait dépensé sa peine. La pièce, à coup sûr, ne manque ni de mouvement, ni d'imprévu, mais elle ne le doit qu'aux procédés les plus usés, les plus lamentablement traditionnels. Elle marque le retour au théâtre de Massinger, après un double échec <sup>3</sup>, et deux ans de silence. Peut-être, découragé par son insuc-

---

1. « In a few short minutes ».

2. *The Guardian, A Comical History* (éd. de 1655).

3. V. le prologue de *Guardian* et la biographie.



cès, se fia-t-il, pour reconquérir les applaudissements, aux moyens éprouvés et classiques. Il est périlleux d'insister sur cette interprétation, à cause du défaut de continuité qui existe dans son œuvre <sup>1</sup>.

Dans sa variété, la pièce a encore une véritable concentration ; Massinger n'y a point démenti ses bonnes habitudes techniques. Deux intrigues principales : Severino, Iolante, Laval ; — de l'autre côté, les jeunes gens qui s'aiment et que le hasard accouple si heureusement : Calista, Mirtilla, Adorio, Caldoro. En vertu du principe d'économie, Calista se trouve être la fille d'Iolante ; lien d'ailleurs purement nominal, car la mère et la fille semblent se désintéresser l'une de l'autre.

Les événements se déroulent sans grande nécessité ; la providence fait à peu près tout. Il y a bien un monarque, mais sa seule initiative est de faire investir la compagnie de brigands. La direction personnelle est ici absente ; aucun héros n'a conquis la sympathie de Massinger ; et l'anarchie régnerait, s'il n'avait suppléé à cette influence défaillante par une harmonie tout extérieure, une simple forme, dans cette œuvre privée d'âme.

Cette harmonie est constituée en premier lieu, par le choix des scènes. A peu près tout occupe deux théâtres : l'un, la maison napolitaine de Severino, l'autre, la forêt. L'un dans les trois premiers actes, l'autre dans les deux derniers. A mesure que la maison se vide, la forêt s'emplit. Le père est parti le premier, avant le début du drame ; la fille se sauve, puis sa suivante ; puis enfin la mère ; et nul ne reste que Calipso, pour dire à Laval : « Il n'y a plus personne ! » <sup>2</sup>. Le lien naturel de toutes ces situations irrégulières, c'est la forêt libre, en dehors de la police, et qu'il faut réduire aux lois par une armée entière ; et tous se donnent rendez-vous, plus ou moins absurdement, dans cet asile privilégié.

D'un autre côté, dans la première partie, les actions alternent, s'enchevêtrent, pour donner l'illusion de l'interdépendance, comme on peut en juger :

	HISTOIRE D'IOLANTE	HISTOIRE DE CALISTA
Acte I . . . . .	Scène II	Scène I
Acte II . . . . .	Scènes I, II, IV, V	Scène III
Acte III. . . . .	Scènes IV, V, VI	Scènes I, II, III, V

Dans la deuxième partie, l'épisode d'Iolante reste en suspens ; la seule question qui s'y rattache est celle de la grâce accordée par Alphonso, et cette grâce vient à la fin, sans qu'aucun effort suivi l'ait amenée. Au contraire l'épisode de Calista prend une tournure nouvelle quand celle-ci se convainc

1. V. la conclusion.

2. IV, III, ... I am full assur'd the house is empty,  
Neither poor lady, daughter, servant left there.

de l'infidélité d'Adorio. Mais à ce moment Severino, par les forces matérielles dont il dispose, est maître de la situation, jusqu'à l'arrivée d'Alphonso : et ainsi, d'un bout à l'autre, Massinger a conservé un lien romanesque entre les éléments disparates de son drame.

#### 14. *The City Madam*. (La Bourgeoise grande dame) <sup>1</sup>.

*Acte I. Scène I.* — Sir John Frugal, riche marchand de Londres, a une femme et deux filles qui font de folles dépenses pour vivre élégamment. Il a un frère, Luke, qui, recueilli chez lui après une vie déréglée, est l'esclave de Lady Frugal et des deux filles.

*Scène II.* — Sir Maurice Lacy et Mr Plenty, riche campagnard, prétendent chacun à la main d'une fille Frugal, sans avoir arrêté leur choix. — Lord Lacy, père de Maurice, admire la vertueuse résignation de Luke.

*Scène III.* — Luke, devant Lord Lacy, qu'il a posté secrètement, engage son frère à être clément envers ses débiteurs. — Lord Lacy enthousiasmé reproche à Frugal sa dureté pour Luke. Ils décident de mettre à l'épreuve la vertu de Luke.

*Acte II. Scène I.* — Luke conseille à Goldwire et à Tradewell, apprentis de Frugal, de voler leur patron et d'aller se divertir. Ils avouent qu'ils ont anticipé ses conseils.

*Scène II.* — Lady Frugal consulte un astrologue qui prédit la plus grande fortune à ses filles, Anne et Mary. — Ces dernières imposent à leurs prétendants des conditions inacceptables et se voient abandonnées d'eux.

*Scène III.* — Sir John et Lord Lacy imaginent un stratagème pour mettre Luke à l'épreuve et corriger la vanité de Lady Frugal et de ses filles.

*Acte III. Scène I.* — Goldwire, déguisé en chevalier du guet, débarrasse sa maîtresse de deux bravaches et, se démasquant, va se divertir avec elle.

*Scène II.* — Lord Lacy annonce à Luke que Sir John s'est retiré dans un monastère, à Louvain, léguant toute sa fortune à son frère. Luke annonce à sa belle-sœur et à ses nièces que, loin de se venger d'elles, il usera à leur égard de la plus grande générosité. Elles ont vite fait d'oublier Sir John.

*Scène III.* — Luke reçoit la visite de Lord Lacy, accompagné de trois Peaux-Rouges que son frère l'aurait chargé de convertir. Lacy une fois parti, les Peaux-Rouges déclarent que la religion n'est qu'un mensonge et que Plutus est le dieu suprême. Luke les approuve hautement.

*Acte IV. Scène I.* — Luke promet de subvenir aux besoins pressants de Tradewell et de Goldwire. — Il promet également de satisfaire trois débiteurs nécessiteux.

---

1. Drame d'inspiration contemporaine, sans source déterminée.

Scène II. — Luke fait arrêter Goldwire et Tradewell.

Scène III. — Luke fait arrêter les trois débiteurs.

Scène IV. — Luke force sa belle-sœur et ses nièces à se vêtir pauvrement, les tient prisonnières et les accable de reproches.

Acte V. Scène I. — Les Peaux-Rouges informent Luke qu'ils adorent le diable et qu'ils cherchent, en vue d'un sacrifice à la Luxure et à Hécate <sup>1</sup>, deux vierges chrétiennes et une épouse chaste. Luke leur propose Lady Frugal et ses deux filles. — Il les fait venir et leur annonce qu'elles vont épouser des rois américains. Elles hésitent.

Scène II. — Luke réclame à Lord Lacy le paiement d'une dette, sous peine de le faire saisir.

Scène III. — L'anniversaire de Luke est célébré par une fête qu'ont organisée les Peaux-Rouges. Luke voit, dans une pantomime, toutes ses victimes défilér devant lui. Il éclate de rire. — Lady Frugal, Mary et Anne, viennent dire adieu aux « statues » <sup>2</sup> de Sir John, de Sir Maurice et de Plenty. Ces « statues » s'animent : ce sont les originaux eux-mêmes. — Les femmes se déclarent converties. Luke disparaît.

*The City Madam* est un intermédiaire entre *Guardian* et *A New Way*, entre la comédie romanesque et la comédie satirique. Elle renferme une part respectable de ressorts empruntés à l'arsenal de l'extraordinaire ; mais elle offre aussi une peinture de certains travers de la bourgeoisie londonienne, peinture traitée avec une âpreté furieuse, travers châtiés d'une main rude et sans mesure.

Tout ce qui, dans la pièce, est romanesque, se résume sous le nom de Luke ; le côté documentaire est symbolisé par le titre, et l'héroïne qui donne son nom à l'œuvre joue, dans cette partie, un rôle prépondérant. On peut alléguer que Luke, comme Lady Frugal, fait l'objet d'une démonstration morale : mais toute la différence est dans la manière. Luke n'est pas le représentant d'une classe, ni d'un vice social ; il personnifie l'avarice, avec des outrances invraisemblables, comme le ferait un type de Jonson ; il n'a rien qui rappelle spécialement le Londonien, frère « raté » d'un négociant prospère et ancien habitué de geôle <sup>3</sup>. Il est abstrait, il domine, de sa monstruosité géante, la perversité beaucoup plus innocente de sa belle-sœur. Celle-ci, au contraire de Luke, est de son milieu et de son époque ; elle est déterminée par l'entourage dont elle sort, la Cité, et par l'idéal où elle tend, la Cour ; elle a

---

1. As an oblation unto Hecate,  
And wanton Lust, her favourite.

2. Ce sont en réalité des portraits peints, ou leur imitation. Voir le mécanisme de la scène, au chapitre : « Valeur scénique du drame de Massinger ».

3. I, I, « he was redeem'd from the hole ».



toutes les manies à la mode, elle a son astrologue <sup>1</sup>, son cuisinier continental <sup>2</sup>, et elle est au courant de toutes les élégances qui passent <sup>3</sup>. Si exagérée qu'elle soit, dans la crédulité de son orgueil <sup>4</sup>, dans son indifférence envers l'époux réputé mort au monde <sup>5</sup>, elle reste pittoresque, réelle, sinon par son caractère, du moins par les traits précis qui la constituent. Et ses deux filles, satellites de cette mère redoutable, l'imitent déjà dans sa dureté et sa superbe.

Comment Massinger a-t-il combiné ces deux aspects de son drame ? Par un procédé bien simple, et dont il est coutumier : en faisant de Luke et de Lady Frugal des membres d'une même famille, rapprochés par les lieux et par la vie ; en donnant d'abord le pouvoir à Lady Frugal sur Luke, puis à Luke sur sa belle-sœur ; de sorte que les faits rendent inséparables les intéressés de deux thèmes différents. Les organisateurs de la supercherie qui se déroule à travers le drame profitent de cette situation et se promettent, par le même stratagème, de mettre à l'épreuve et Luke et les femmes.

Ce ramassé dans l'intrigue doit être une des causes qui ont fait que *City Madam* ait particulièrement impressionné les lecteurs <sup>6</sup>. Cette maison livrée au mal, ce champ d'expériences où les passions les plus affreuses ou les plus vilaines se manifestent en liberté, et aboutissent à d'extrêmes déformations, est un spectacle qu'on ne peut oublier ; l'horreur en fait passer l'in vraisemblance partielle ; et ainsi, de l'accumulation même, résulte une force. Mais là ne s'arrête pas l'ingéniosité de Massinger. après avoir mêlé, il a subordonné. Peu à peu, le vice de Luke grandit, et à côté de lui diminue et finit par disparaître celui des trois femmes. Progressivement, elles se transforment en victimes ; elles éliminent leur vanité, et, du même coup, leur intrigue s'absorbe dans celle de Luke, trouve en elle sa solution, de sorte qu'il ne faudra, à la fin, qu'un seul châtiment — bien léger, parce que le genre comique impose l'indulgence.

Ainsi, la mise en contact de ces deux éléments : réalisme et romanesque, finit par la prépondérance technique de ce dernier. Le dénouement, hors de proportion avec la faute de Lady Frugal, répond, au moins par sa mise en

---

1. II, II.

2. I, I, « I'll have none Shall touch what I shall eat... But I renchmen and Italians.

3. [The house] is grown a little court in bravery,  
Variety of fashions, and those rich ones [I, I].

4. III, II, Luke lui fait croire qu'il fera d'elle une seconde Junon et que ses filles seront comme Iris et Hébé.

5. III, II. Voici comment elle parle de son mari : « He was a vanity I must no more remember ». (C'était une nullité dont je ne dois plus me souvenir).

6. V. en particulier l'impression de Walter Scott [*Stillie's Memorial Manual, Edinburgh*]. — On the *City Madam* and Burgess's *Riches*.

scène émouvante, à la méchanceté profonde de Luke. Mais toute la pièce, dans son progrès, tend à faire oublier ce déplacement, à rendre insensible le passage de la comédie de mœurs au drame, et à faire admettre, parmi des types moyens, un quasi-meurtrier. Supposons que Luke, au lieu d'être un bourgeois déclassé, soit un prince mal en cour, à cause de son inconduite, et repent ; que son frère, souverain régnant, s'éclipse, pour démasquer, derrière le pénitent, l'hypocrite : nous avons imaginé un sujet tragi-comique, assez dans la note de Fletcher, qui aurait fourni à Massinger à peu près les mêmes effets que les données qu'il adopta, et aurait eu l'avantage de lui permettre d'aller plus loin dans le noir, d'approcher de plus près la tragédie. Mais, dans cette hypothèse, il eût été difficile de lier, à ce thème, celui des bourgeoises grandes dames. Quelle que soit la raison pour laquelle Massinger a tenu à rapprocher ici deux sujets sans lien original défini, il a réussi à les nouer puissamment, et même à subordonner progressivement, à celui qui attire le moins notre attention, celui qui est exposé en premier lieu, et est éponyme de la pièce.

15. *A New Way to pay Old Debts.*

(Nouvelle manière d'acquitter de vieilles dettes) <sup>1</sup>.

*Acte I. Scène I.* — Nottingham. — Le jeune prodigue Wellborn rosse Tapwell, aubergiste, qui est son créancier. — Il refuse l'argent de son ami Allworth, page de Lord Lovell, et amoureux de Margaret, fille unique du richissime usurier Overreach, à qui Wellborn doit sa ruine, bien qu'il soit le propre neveu d'Overreach.

*Scène II.* — Lady Allworth donne de bons conseils à Allworth, fils de son défunt mari, et, entre autres, celui d'éviter Wellborn.

*Scène III.* — Overreach, accompagné du juge de paix Greedy, glouton et gourmet à la fois, arrive chez Lady Allworth. Wellborn, tout crasseux, survient. Tout le monde se bouche le nez. Lady Allworth veut le faire jeter à la porte, mais elle se radoucit lorsque Wellborn lui rappelle l'amitié qui l'unissait à feu Allworth et les grands services qu'il lui rendit. Il lui fait secrètement part d'un projet auquel elle souscrit.

*Acte II. Scène I.* — Overreach expose à sa créature Marrall ses plans pour accaparer toutes les terres des environs. Il charge Marrall de pousser

---

1. Titre justifié par la scène II de l'acte IV.

Sources : Middleton, *A Trick to catch the old one*, 1608.

Rapprochements avec l'histoire contemporaine de Sir Giles Mompesson, grand « monopolist », accapareur de monopoles. — Condamné pour ses abus, mais par défaut, en 1621 ; fut amnistié et revint en Angleterre en 1623, et vécut de longues années dans le silence.

Wellborn au crime ; mais son vœu suprême est de voir sa fille Margaret épouser Lord Lovell. — Wellborn arrive et invite Marrall à dîner avec lui chez Lady Allworth.

Scène II. — Lady Allworth embrasse Wellborn devant Marrall, le reçoit avec honneur et lui ouvre sa maison.

Scène III. — Marrall raconte à Overreach que Wellborn va épouser Lady Allworth. Incrédulité d'Overreach. Il attend Lord Lovell pour le lendemain.

Acte III. Scène I. — Lord Lovell approche de la maison d'Overreach. Allworth lui avoue sa passion pour Margaret ; Lovell lui promet de favoriser ses projets.

Scène II. — Overreach engage Margaret à user de toutes ses séductions envers Lord Lovell et à ne rien lui refuser. — Arrivée de Lovell. Margaret lui confie qu'elle ne peut l'aimer. — Lady Allworth et Wellborn surviennent. Réconciliation entre Overreach et Wellborn. Greedy est obligé de céder sa place à ce dernier.

Scène III. — Overreach offre à Wellborn de lui prêter de l'argent jusqu'à son mariage. Wellborn accepte.

Acte IV. Scène I. — Overreach donne sa bague à Allworth et lui dit d'aller chercher une licence pour hâter le mariage de Margaret. Il confie à Lovell que sa fille aura toute sa fortune et que cette fortune comprend tous les biens de Lady Allworth, qu'il a le moyen d'accaparer. — Lovell rapporte cette conversation à Lady Allworth. Il lui assure qu'il n'a pas l'intention d'épouser Margaret, et Lady Allworth lui garantit également que sa tendresse pour Wellborn n'est qu'une ruse.

Scène II. — Wellborn, richement paré, fait annuler par Greedy la licence de Tapwell et règle ses créanciers. Marrall indique à Wellborn le moyen de prendre l'avantage sur Overreach en lui réclamant les sommes que celui-ci a détournées à son détriment.

Scène III. — Overreach remet à Margaret un papier où il ordonne à son chapelain de la marier avec le « gentilhomme qui l'accompagne » <sup>1</sup>.

Acte V. — Lovell et Lady Allworth échangent promesse de mariage. — Overreach menace de tuer Wellborn, qui refuse de reconnaître la dette contractée à la scène III, acte III. Wellborn lui demande de montrer l'acte qui établit les droits d'Overreach sur les terres de Wellborn : l'encre en est effa-

---

1. C'est là une idée d'Allworth, qui suggère à Overreach :  
You may, if you please, put out the name of my lord,  
In respect he comes disguis'd, and only write,  
Marry her to this gentleman.  
Overreach trouve l'idée excellente.



cée et la cire partie. — Margaret arrive avec Allworth, qu'elle vient d'épouser, et implore le pardon d'Overreach. Il veut la tuer et sort en proférant des menaces. — Marrall raconte qu'il a soumis l'acte à des réactifs chimiques afin d'en faire disparaître l'écriture. — Overreach reparaît, fou furieux. On l'emmène.

De même que *Maid of Honour*, *A New Way* est une œuvre indépendante des procédés romanesques et qui, dans sa robuste vérité, se passe des accessoires du conventionnel dramatique. Mais tandis que *Maid of Honour* est une action captivante dans tous ses moments, une série de conflits logiquement enchaînés, on ne peut dire que *A New Way* soit intéressant par l'intrigue. Entre le terrible Overreach et les honnêtes gens sans génie qui se liguent contre lui, il ne peut y avoir de lutte : ce ne sont point là adversaires faits pour se mesurer. Overreach, par sa noirceur atroce et sa vaste intelligence, est assuré du succès partout où il le veut ; Massinger est obligé de lui prêter une crédulité excessive, inadmissible chez lui, pour amener sa ruine ; mais cette invraisemblance même ne suffirait pas à déterminer la nécessaire confusion du méchant, et le truc de l'encre altérable est nécessaire pour sauver la situation. Simples moyens de dénouement, et qui ne tiennent à rien dans la conduite du drame. Le principe de cette comédie, c'est une apothéose diabolique, la peinture en grand d'un caractère extraordinaire. Cet effort, qui a son analogue dans l'Antiochus de *Believe*, et que Massinger a tenté aussi, avec plus de correspondances, dans Luke de *City Madam*, est ici porté à son plus haut point, puisque ni préoccupations historiques, ni mécanisme de tragico-comédie, ne viennent contrebalancer la prépondérance du personnage.

De ce qu'aucune curiosité forte ne nous entraîne à nous demander, après chaque scène : que sera la suivante ? — de ce qu'aucun problème véritable ne se résout à travers le drame, il ne s'ensuit pas que Massinger ait cru pouvoir négliger ici la construction. Il construit, parce qu'il ne peut se départir de son métier. Son exposition est même une des plus complètes qu'il ait faites. Dès la première scène, nous sommes renseignés sur la situation de tous les personnages : l'avidité d'Overreach, la pauvreté de Wellborn, l'amour d'Allworth et de Margaret, les desseins d'Overreach sur Lord Lovell, tout cela est condensé dans la conversation entre les deux amis ; et, consciencieusement, Massinger se met à dérouler toutes ces données, sans chercher à nous imposer, dès le début, l'attente du héros, sans lui ménager une entrée sensationnelle, puisque Overreach, dans la première scène où il apparaît <sup>1</sup> a loin d'avoir un rôle impressionnant et ne se révèle pleinement qu'à la suivante <sup>2</sup>. Molière a sagement retardé l'apparition de Tartuffe, mais de telle

---

1. I, III.

2. II, I.

sorte, qu'avant l'instant où nous le voyons, nous n'avons pensé qu'à lui. Massinger ne procède point de même ; il se contente de poser les faits, sans recherche apparente d'effet, et laisse pour ainsi dire au personnage le soin de se révéler lui-même, de nous frapper en menant sa vie. Mais sous cette indifférence de l'auteur se cache un art minutieux ; et cet art est dans la manière dont il a groupé, lié tout son personnel dramatique. Il aurait pu nous montrer un Overreach exerçant ses ravages ici, là, dans quatre ou cinq milieux différents ; il admet plus ou moins cette manière dispersée, quand il nous présente Antiochus dans ses pérégrinations, toujours grand dans un décor toujours autre ; ici, au contraire, il se rapproche de l'unité — même des unités, au sens français — ce qui prouve que le genre historique doit être seul responsable de l'excessive multiplicité de *Believe*. Tous les héros de *A New Way* se touchent de près ; ce sont des voisins de campagne, et plus encore : Wellborn est le neveu d'Overreach et le cousin de Margaret ; Allworth est le beau-fils de Lady Allworth et le page de Lovell ; et Wellborn fut l'ami intime de feu Allworth. Marrall est l'homme de confiance d'Overreach. Tous les autres, Greedy compris, ne jouent aucun rôle appréciable et ne sont là que pour répondre à un goût de figuration épisodique, entré dans les mœurs théâtrales.

Il est bon que nous terminions sur cette œuvre : à une époque où on était peu exigeant en matière de cohésion, et dans un sujet où l'intrigue n'a qu'un intérêt de deuxième ordre, il est significatif de voir Massinger maintenir ses qualités, tant de fois signalées, d'ordre et d'organisation.

#### IV. — CONCLUSION

Nous avons pu voir Massinger quand il collaborait à l'œuvre fletchérienne, accomplir avec modestie et non sans habileté le rôle que lui donnait le chef : mener à bonne fin l'intrigue qui lui était confiée, souvent ignorant de celles qui s'agitaient autour ; ou remplir, dans un plan général, les espaces qui lui étaient alloués. Nous l'avons vu encore, collaborateur posthume, refaire les œuvres de Fletcher, encore comme s'il les faisait avec lui, respecter toutes les traditions de leur travail commun. Et pourtant, dans cette besogne de subordonné plus ou moins volontaire, se pénètrent des intentions qui n'étaient qu'à lui, des préférences qui ont abouti à des résultats originaux. Après l'examen de ses œuvres personnelles, nous pouvons dire que son art dramatique n'est que le développement voulu de ces germes déjà perceptibles ailleurs. Les deux séries, d'ailleurs, sont à peu près contemporaines : ce sont de simples conjectures qui donnent à certaines œuvres comme *Thierry* et *Rollo* une date antérieure aux premières pièces de Massinger seul. Ce que nous

voyons en lui, ce n'est donc pas un apprenti qui se cherche, qui sent déjà son originalité tandis qu'il travaille pour son maître, et plus tard arrive à la pleine conscience de soi-même ; c'est un esprit à la fois souple et indépendant qui se confine à la tâche qu'on lui attribue, se conforme aux ordres donnés, mais emploie à cette besogne prescrite ses outils et sa technique à lui.

Ordre, unité, ce sont les mots qui se présentent les premiers à l'esprit pour caractériser cet art. Les analyses que j'ai faites, les réflexions qui les ont suivies permettent de substituer à ces termes généraux d'autres plus détaillés. Par où Massinger a-t-il mérité ces éloges ?

a) Il est d'abord une qualité importante, qui n'apparaît avec évidence que dans les pièces qui lui sont propres ; c'est le groupement du personnel. Là où Massinger n'eut pas la haute main, il est évident qu'il ne put ramener à l'unité la foule confuse des héros ; il mène sa petite troupe disciplinée parmi l'amusante débandade de Fletcher. Quand il est le maître, il resserre autant qu'il le peut le groupe des personnages. Nous avons plusieurs fois remarqué combien il aimait à créer entre eux des liens de toute sorte, liens de sang, de service, de relations. Fort de cette science de concentration, il ne craint pas des listes étendues : il a ajouté, nous l'avons vu, des personnages au *Great Duke*, mais sans les disperser. Sa population théâtrale est toujours très dense. Il n'a pas supprimé le personnage épisodique, le bouffon aussi indispensable dans la comédie que dans la tragédie, qui sera Belgarde dans *Unnatural Combat* et Greedy dans *A New Way* ; mais il lui accorde un rôle nettement subordonné, le fait graviter autour d'un des héros, ne lui permet jamais de constituer une action proprement dite, d'empiéter sur les droits de l'intrigue centrale. Il rapproche ces rôles du décor, jusqu'à les y presque confondre. Il n'y a pas chez lui un seul exemple de ce Lazarillo, qui, dans *Woman-Hater*, serpente à travers la pièce, s'enroule autour du thème du premier ordre, à la recherche d'une tête de poisson, côtoie le sujet sans jamais y entrer et accapare une bonne quantité de notre attention.

Même dans les pièces où il a largement appliqué le principe de l'intrigue multiple, Massinger a tâché de se rapprocher de son idéal de groupement ; il y a réussi à des degrés différents, parfois jusqu'à rendre insensible la pluralité d'intérêt. Dans *City Madam*, où il y a un soupçon de rupture, de double thème, la réussite est complète, et il faut être minutieux pour découvrir le défaut et pour dire que Massinger l'a réparé. Dans *Guardian*, le succès est plus contestable, l'effort est certain et même honorable. Dans *Parliament of Love*, le résultat est moins satisfaisant. Il est vrai que l'exposition nous manque, où Massinger — qui sait, qui le saura ? — a pu indiquer entre ses personnages des relations que le développement de la pièce ne précise pas.

b) A défaut d'un lien intime entre les personnages, il les situe dans une action commune ; et nous arrivons là au deuxième principe de son art. Une



pièce médiocrement concentrée, comme *Parliament of Love*, a du moins une unité extérieure, qui est, dans l'espèce, le débat entre amants et amantes, que doivent juger les assises amoureuses. Des données nettes au début, des conclusions adéquates à la fin, c'est la forme minima qu'il s'impose toujours. Il s'en contente rarement : il souhaite et atteint, en général, mieux, c'est-à-dire l'unité intense, le même intérêt animant toutes les scènes, la même question en suspens d'un bout à l'autre du drame. Ce personnel que nous avons déjà reconnu cohérent, amalgamé par diverses relations, il le fonde par des passions allumées au même foyer, il en met les individus en conflit réel et les jette tous dans la même mêlée. Les meilleurs de ses drames ne comportent qu'une seule histoire dont tous les moments sont en réaction mutuelle. Ceux qui sont restés imparfaits, surabondants, tendent encore à cela. Et cette unité va se ramener assez bien à deux types : tantôt il y a un thème simple, que les circonstances traversent, modifient, et qui se maintient malgré tout, dominateur, jusqu'à la conclusion : le modèle excellent de cette manière est *The Maid of Honour*, où l'amour de Camiola étant donné, les sollicitations de Bertoldo, sa captivité, sa trahison, ne sont qu'autant d'accidents qui agissent sur ce thème, le transforment, sans l'abolir. Dans *Picture*, c'est la constance de Sophia, traversée par la jalousie de Mathias et les machinations d'Honorio ; dans *The Emperor*, du moins dans la première partie, la politique de Pulcheria, en butte aux révoltes successives des jeunes souverains. Ailleurs, Massinger a atteint l'unité avec un point de départ complexe. Il a tracé deux lignes de conduite, l'une ouverte, l'autre occulte, suivies par les héros ; l'une personnelle, l'autre empruntée aux conventions du théâtre, mais qui, à chaque instant, s'entrelace à l'autre. Ainsi, dans *Duke of Milan*, il a d'un côté la jalousie de Sforza, de l'autre la vengeance de Francisco ; dans *Bondman*, la vengeance de Marullo et le ressentiment de Cléora ; dans *Renegado*, la vengeance de Vitelli et la passion de Donusa. Dans *Unnatural Combat*, nous trouvons la vengeance du fils et l'inceste du père ; mais des mains peut-être encore inexpertes n'ont pu poursuivre jusqu'au bout cette affreuse complexité ; l'un des fils s'est rompu et le drame reste scindé. Cette rupture, cette section, a pu donner lieu à d'intéressantes observations anatomiques.

Soit donc qu'il accepte les motifs traditionnels, soit qu'il s'en passe, l'auteur a encore cette intensité de l'intérêt qui ne peut être obtenue que si tous les effets, toutes les péripéties attirent notre attention sur un point, une interrogation unique et émouvante. Les scènes sont comme autant d'avenues à même perspective ; et cette perspective, c'est parfois un personnage — Overreach, Antiochus — tantôt une question redoutable, pressentie de plus en plus irrésistiblement : Camiola épousera-t-elle Bertoldo ? Malefort succombera-t-il au péché qui l'obsède ? Sforza tuera-t-il Marcelia ? De sorte que

chaque pièce incarne une idée inoubliable de force, de magnanimité ou d'horreur.

c) A cette concentration du personnel, à cette unité de thème, s'ajoute enfin la continuité du développement. Certes, si c'est par là que s'achève la perfection dramatique, c'est aussi la qualité la plus difficile à atteindre et à conserver ; et Massinger, élevé à une école où l'on s'en dispensait avec trop de désinvolture, où on savait trop bien y suppléer par des artifices de scène, s'il y a toujours aspiré, ne s'est maintenu à cette hauteur que dans ses chefs-d'œuvre. Enchaîner les événements, non par des coups de surprise et des ruses puérides, mais par une causalité intelligible, c'est une formule qui résume la continuité dont je parle : et elle montre bien tout ce qui sépare de cet idéal le théâtre fletcherien. A vrai dire, Massinger est tellement infecté de cette vicieuse habitude, qu'il en garde comme les allures et le langage, alors même qu'il la renie pour construire sur un plan réel et logique. Par exemple, au dernier acte de *Maid of honour*, il est assez vraisemblable qu'Aurelia voie son amour pour Bertoldo changé en mépris ; mais la façon dont elle exprime ce changement nous rappelle de trop près d'autres métamorphoses, celles-là tout à fait impossibles à accepter :

On the sudden  
I feel all fires of love quench'd in the water  
Of compassion <sup>1</sup>.

Il est tout aussi aisé de croire que la même princesse, dès qu'elle voit le beau Sicilien, se sentit éprise ; il l'est moins qu'elle fasse ouvrir les fenêtres, le sang en révolution, et qu'elle se déclare avec autant d'inconvenance qu'elle le fait <sup>2</sup>. L'art de Massinger est plus sévère que les apparences qu'il revêt parfois.

Même dans ses pièces qui sont le plus dans la formule romanesque, il s'est appliqué à conserver un ordre, une suite, une gradation, dans la série des faits ; même dans le domaine de la fantaisie et de l'arbitraire providentiel, il veut expliquer. Pour cela, il a recours à un moyen simple, même rudimentaire, mais énergique et efficace : il a incarné l'action dans un personnage, jésuite ou confident, vierge forte ou dame aimée. Il arrive que cet individu, ce machiniste chef, ne soit pas le héros principal, ne soit même pas de ceux à qui s'adresse notre intérêt : le Francisco de *Renegado*, qui mène tout, n'est guère passionnant. Mais il se trouve aussi que cette main qui meut les ressorts appartienne à la figure centrale, et c'est alors que Massin-

---

1. V, II. « Soudain je sens tous les feux de l'amour éteints par l'eau de la compassion » (déjà cité, chapitre « la Langue et le Style », début, v. la note).

2. IV, IV. We are not well,  
Give us more air. [Descends suddenly ].

ger réussit le mieux, nous présentant un caractère dominateur dans un vaste champ d'activité.

Massinger est donc un homme à l'esprit duquel le mot *drame* représentait un tout déterminé et cohérent en ses parties, un organisme où l'équilibre était nécessaire. Pour Fletcher, la pièce n'est qu'un prétexte à scènes ; la scène est pour lui l'objet suprême ; la meilleure pièce est celle qui lui a fourni l'occasion d'écrire le plus de scènes brillantes, gaies ou sentimentales. Il termine ses drames un peu au petit bonheur, il ne se soucie pas de les conclure. Habile souverainement, connaisseur autorisé de ce qui va au public, Fletcher s'imposait juste assez de travail pour faire un tableau agréable, chatoyant, suffisamment nouveau pour intéresser, suffisamment conventionnel pour ne point dérouter les admirations du public. A côté de cet improvisateur qui fut, sinon son maître, son contre-maître, Massinger est un ouvrier qui croit à son art. « Les Muses », « la flamme glorieuse de poésie » <sup>1</sup>, ce ne sont pas pour lui des mots ; s'il ne fut pas poète par l'imagination, il fut artiste par son idée haute et réfléchie de la forme littéraire. Même dans ses plus contestables travaux, il ne renonce pas à être le dramaturge de l'ordre. En suivant d'aussi près que possible la méthode qu'il a crue le mieux adaptée pour réaliser, dans l'intrigue, ses préférences, j'ai peut-être réussi à justifier la présomption d'originalité qui existe en sa faveur. La plaidoirie peut maintenant se poursuivre sur un autre article.

---

1. Dédicace de *Renegado* : « The condemned sons of the Muses ; such as would not suffer the glorious fire of poesy to be wholly extinguished ». ...



## CHAPITRE VIII

---

# Valeur scénique du Théâtre de Massinger

### I. LE PITTORESQUE CHEZ MASSINGER

En analysant, genre par genre, le drame de notre poète, nous nous sommes efforcé de rendre sensible la préoccupation de cohérence et d'unité qui l'anima, jusque dans celles de ses œuvres dont le plan semblait le plus complexe et même le plus confus ; j'ai voulu rendre justice, non seulement à l'excellente intention qui le guidait toujours, mais au succès qui souvent récompensait son travail. Pour le lecteur attentif et surtout pour celui qui a eu l'occasion d'être excédé par la faiblesse technique du drame élizabéthain dans sa dernière période, le théâtre de Massinger est un théâtre de construction honnête, sinon excellente. Mais, quelque plaisir qu'on éprouve devant un travail bien conçu et bien exécuté, il faut reconnaître que le seul mérite de l'ordonnance ne peut résumer toutes les qualités dramatiques, et qu'elle n'en est pas nécessairement la plus saillante. L'action même la mieux suivie fait impression sur l'esprit du spectateur non par un développement ininterrompu, mais par coups successifs, par ensembles discontinus ; chaque ensemble étant un moment, une crise de l'action. Tel est le fait général, qui serait sans doute vrai de tout drame ; autrement dit, il n'est pas de pièce, quelle qu'en soit l'unité, qui ne se décompose en unités secondaires, dont chacune a un effet propre et groupé sur celui qui assiste au spectacle. Quand il s'agit de l'époque que nous étudions, une importance spéciale doit s'attribuer à ces ensembles partiels. L'effort des Fletchériens a plus porté sur des morceaux pathétiques ou brillants, que sur l'harmonie supérieure qui doit régner entre les parties. Le chapitre de l'intrigue a montré dans quelle mesure Massinger avait voulu et su réagir contre cette anarchie facile et dangereuse. Négliger à présent d'analyser chez lui le traitement des parties organiques du drame, ce serait à la fois dissimuler les faiblesses que son art structural n'ignora pas toujours et laisser dans l'ombre quelques-uns des plus beaux côtés de son œuvre.

Les éléments que j'ai appelés les ensembles discontinus portent, dans le théâtre élizabéthain, le nom de « scenes. » Les « scenes » sont indiquées dans les éditions originales ; il est facile de voir qu'elles correspondent aux changements de lieu ; elles appartiennent donc essentiellement à un théâtre qui n'était pas tenu à l'unité locale ; et c'est dans l'idée de distinguer ces « scenes » des scènes du théâtre classique qu'on les a baptisées du nom de « tableaux ». Ce mot, déjà consacré, sera probablement la meilleure traduction de l'anglais « scenes », à condition d'être expliqué non seulement en général, mais d'être déterminé pour chaque auteur. Une bonne partie de la critique de Massinger sera faite, quand on aura dit ce qu'est un « tableau » de lui, quels traits de pittoresque il contient, en quoi, d'autre part, il est purement littéraire et d'une note propre à notre auteur.

Les in-quarto se contentent d'indiquer chaque nouvelle « scene », avec les personnages qui y sont groupés au début, et c'est à peu près tout. Ils ne mentionnent pas le décor, matériellement présent ou imaginaire <sup>1</sup>, qui fait le fond où va se jouer l'action ; ils ne parlent que des accessoires qu'il faut apporter sur les planches. On amène « une table, un livre de comptes, un encrier, une chaise et des tabourets » <sup>2</sup>. — « Pendant que les personnages jouent, on dispose une estrade, une petite table et une tapisserie pour les musiciens » <sup>3</sup>. — On « prépare un banquet » <sup>4</sup>. — Ces précieuses indications, qui prennent une sorte de charme du fait même qu'elles sont rares et brèves, il faut aller les chercher dans les vieilles éditions ; l'éditeur moderne, qui prend sur lui de préciser le lieu des tableaux, sous le titre de chacun d'entre eux, supprime ces notes qui viennent comme enluminer les marges des textes originaux — car elles se trouvent en marge, réduites, par l'étroitesse de la place, à se couper en nombreuses lignes italiques. Or, elles ont d'abord une valeur documentaire sérieuse ; elles sont des ordres donnés aux machinistes et désignent le moment précis où chaque objet est installé sur les planches, souvent au milieu du dialogue. D'un autre côté, ces quelques traces de mise en scène suffisent à confirmer l'idée que le théâtre anglais, malgré la quasi-nudité où il nous est parvenu, n'a jamais pu être aussi abstrait que le drame classique français ; l'élément matériel lui était indispensable. Dans la comédie du *Grand Duc de Florence*, (V, I), Sanazarro, emprisonné, pour communiquer avec sa maîtresse, brise le carreau d'une fenêtre, y grave une épître de son diamant et jette à

1. On est, sur ce point, encore réduit aux conjectures. V. Feuillerat, *Bureau des Menus-Plaisirs*, 1910, note p. 86.

2. CM., IV, IV : A Table, Count-book, Standish, Chair and Stools set out (omis dans Gifford) ; CM., I, II : A chair set out.

3. CM., V, I : Whilst the Act Plays, the Foot-step, little Table, and Arras hung up for the Musicians (omis dans Gifford).

4. CM., V, I : The Banquet ready, A Chair, and Wine.

terre la fragile missive. Ce petit incident, avec son bruit de verre, contraste avec le billet que l'on glisse et me paraît assez bien symboliser ce que le théâtre anglais se permettait de sonore et de voyant. Le détail est à la fois net et caractéristique. C'est donc par l'étude du drame de Massinger en tant que spectacle que je voudrais commencer l'analyse de sa valeur scénique.

Voici, dans les couleurs brillantes, dans le drame historique, un tableau qui ne manque ni d'ampleur ni de majesté. C'est le triomphe de Domitien. L'empereur revient de pays barbares, vainqueur, à ce qu'il prétend, des Daces et des Germains. Il a annoncé son retour et entend être reçu comme un dieu (I, II). Nous voyons d'abord quelques femmes de haut rang qui se disputent la préséance (I, IV) <sup>1</sup>.

CAENIS (*ancienne concubine de Vespasien*). — Reculez, cette place est mienne.

JULIA (*nièce de Domitien*). — Votre ! — ne suis-je pas fille du grand Titus et nièce de Domitien ? Qui ose prétendre à avoir le pas sur moi ?

CAENIS. — J'étais plus ! la maîtresse de votre père, et, du droit qui me vient de lui, je revendique votre obéissance.

JULIA. — J'avoue que vous étiez utile pour satisfaire son appétit.

DOMITIA (*femme du sénateur Lamia et future favorite impériale*). — Pour terminer le débat, car je ne veux pas de contestation, je prendrai sur moi de passer la première.

DOMITILLA (*cousine de l'empereur*). — Vous, petite sucrée !

DOMITIA. — Oui ; et toutes, avant longtemps, je vous aurai à genoux devant moi, pour attraper mes faveurs.

1. CAENIS. — Stand back — the place is mine.

JULIA. —

Yours ! Am I not

Great Titus daughter, and Domitian's niece ?

Dones any claim precedence ?

CAENIS. —

I was more :

The mistress of your father, and, in his right,

Claim duty from you.

JULIA.

I confess, you were useful

To please his appetite.

DOMITIA.

To end the controversy,

For I'll have no contending, I'll be bold

To lead the way myself.

Domitilla.

You, minion !

DOMITIA.

Yes ;

And all ere long, shall kneel to catch my favours.

JULIA. — Where springs this flood of greatness ?

DOMITIA.

You shall know

Too soon, for your vexation, and perhaps

Repent too late, and pine with envy, when

You see whom Caesar favours.

JULIA.

Observe the sequel.



JULIA. — Quelle est la source de ce débordement de grandeur ?

DOMITIA. — Je ne vous le ferai savoir que trop tôt, pour votre tourment, et peut-être vous repentirez-vous trop tard, et dépérerez d'envie, quand vous verrez à qui vont les faveurs de César.

JULIA. — Observez la suite.

Dans l'intrigue, ce début de scène a l'intérêt de nous présenter, en âpre rivalité, les femmes qui plus tard s'allieront pour perdre le monstrueux tyran, devenu l'ennemi commun. Mais il a également un sens que l'on peut appeler purement pittoresque. Dans le théâtre du temps, nous sommes accoutumés à voir presque toute entrée solennelle précédée d'un bout de dialogue populaire ; avant le cortège, nous prenons contact avec la foule. Ainsi (*Henry VIII*, V, III.), le portier et son aide ont peine à tenir les portes fermées contre les badauds qui veulent voir la procession baptismale d'Elizabeth. De même le « masque » de *Rule a wife* est préfacé d'une scène populaire où des bourgeois et leurs femmes supplient le fou, qui se trouve à la porte, de les laisser entrer et voir le spectacle. L'intention de l'artiste semble, en pareil cas, de présenter, avant le défilé ou la fête bien ordonnée, quelque chose qui grouille et fasse un contraste facile. Ici les quatre princesses ou grandes dames qui se disputent si trivialement nous préparent de la façon la plus frappante à l'entrée du despote qui abaisse tout devant lui et règne sur une plèbe confuse. Les princesses même n'ont pas de rang assigné et doivent rivaliser d'insultes et s'apprêter à plier devant celle qu'élève le vice impérial ! Il y a une grande ironie dans la manière dont est traité ce coin traditionnel du tableau pompeux.

Le triomphe est décrit dans l'indication suivante : « Entrent par la même porte des capitaines avec des lauriers, Domitien sur son char triomphal, Parthenius, Paris, Latinus, Æsopus, à la rencontre desquels viennent Aretinus, Sura, Lamia, Rusticus, Fulcinus, prisonniers emmenés par (l'empereur) <sup>1</sup> ».

Aucune autre mise en scène n'est décrite par l'édition ; mais, d'abord, la seule mention d'un char qui apparaissait au public et qui devait assurément être traîné par au moins une paire de chevaux, indique un effort de luxe devant lequel plusieurs scènes modernes, et non des plus mal montées, reculeraient peut-être. César entre, dominant la foule, entouré de lauriers qu'il n'a pas gagnés, mais qu'il faut vénérer sous peine de mort, d'officiers qui sont ses flatteurs inquiets, de captifs qu'il sacrifie à sa propre divinité.

---

1. Enter at one door Captains with laurels, Domitian in his triumphant chariot, Parthenius, Paris, Latinus, Aesopus, met by Aretinus, Sura, Lamia, Rusticus, Fulcinus, and prisoners led by him.

« De même que nous touchons le comble de la gloire humaine, porté en triomphe au Capitole, que ces malheureux, dont mon bras victorieux a fait la risée de la fortune et les esclaves de Rome, goûtent l'extrémité de l'infortune. Emmenez-les aux prisons des malfaiteurs, et faites-y leur éprouver le tranchant de nos haches.

RUSTICUS (sénateur). — Entrée sanguinaire ! <sup>1</sup> ».

L'impérial et tragique fanfaron énumère les bienfaits qu'il a répandus sur ses sujets ; il a soumis « les Daces et les Germains aux yeux gris », il est « au-dessus des honneurs », il mérite « l'appellation de Dieu » <sup>2</sup>.

« A présent, le dieu de la guerre, et la famine, le sang et la mort, pages de Bellone, étant bannis de Rome en Thrace, dans notre heureuse fortune, il peut en bonne justice goûter les fruits de la paix, celui dont l'épée a labouré le sol, et recueilli la moisson de votre prospérité. Et je suis incapable de supposer qu'il est parmi vous un seul être assez ingrat, ou assez ennemi du mérite récompensé, pour estimer le joyau qu'il tient le plus cher, trop beau pour servir à César.

« SURA. — Tout ce que nous possédons...

« LAMIA. — Notre liberté...

« FULCINIUS. — Nos enfants...

« PARTHENIUS. — Notre fortune...

« ARETINUS. — Et nos coudes se prosternent de bonne grâce sous vos pieds.

« RUSTICUS. — Vile flatterie ! Quel Romain est capable d'endurer ce'a ! <sup>3</sup> ».

1. As we now touch the height of human glory,  
Riding in triumph to the Capitol,  
Let these, whom this victorious arm hath made  
The scorn of Fortune, and the slaves of Rome,  
Taste the extreme of misery. Bear them off  
To the common prisons, and there let them prove  
How sharp our axes are.

RUSTICUS. A bloody entrance !

2. ...the Daci  
And gray-eyed Germans, whom I have subdued...  
... I am above  
All honours you can give me ; and the style  
Of Lord and God, which thankful subjects give me,  
Not my ambition, is deserved.

3. Now, the god of war,  
And famine, blood and death, Bellona's pages,  
Banished from Rome to Thrace, in our good fortune,  
With justice may he taste the fruits of peace  
Whose sword hath ploughed the ground, and reaped the harvest  
Of our prosperity. Nor can I think  
That there is one among you so ungrateful,

C'est alors que César daigne voir les dames qui se pressaient naguère sur son passage ; il dit un mot bref aux princesses, Julia, Caenis, Domitilla ; mais son regard s'arrête sur Domitia et il la déclare sienne. « Lamia » — prononce-t-il à l'époux de celle-ci — « c'est un honneur pour vous qu'elle soit à moi » <sup>1</sup>. Il la salut du titre d'Augusta ; et tous acclament l'Augusta nouvelle :

» Tous. — Vive Augusta, impératrice-épouse du grand Dimitien ! » <sup>2</sup>.

Et le cortège s'ébranle vers le Capitole. C'est la fin de l'acte.

En mettant sur la scène une pompe impériale, Massinger matérialisait pour ainsi dire l'orgueil des triomphes romains <sup>3</sup>, qui était passé en proverbe, et, chez lui particulièrement, a fourni l'une des expressions remarquables de son style. Une locution qui flattait son imagination s'est développée en un tableau plein à la fois de plastique et de vie. C'est d'une manière assez analogue que semble s'être formé un épisode qui, avec des contrastes marqués, peut être cité comme pendant à celui qui vient d'être traduit et commenté. A côté du triomphe historique et politique, les Elizabéthains connaissaient les triomphes symboliques ; inspirés de Pétrarque, dramatisés à l'époque même qui nous occupe, par Beaumont et Fletcher <sup>4</sup>, ils aboutissent, chez Massinger, (*Bashful Lover*, IV, III) à la glorification d'une héroïne de tragédie, Matilda, qui, prisonnière de guerre du duc Lorenzo, l'a converti à la vertu. Voici comment Farneze décrit la solennité :

« Soudain, sur un char triomphal tiré par des soldats du duc qui, pour leur insolence après la victoire, avaient été condamnés à ce travail d'esclaves, la belle princesse apparut, une couronne de laurier sur la tête, sous un manteau de reine, dont la richesse dépassait toute estimation, comme si le siècle présent prétendait que le cortège d'une femme dût offusquer les triomphes étincelants des Césars romains » <sup>5</sup>.

Or such an enemy to thriving virtue,  
That can esteem the jewel he holds dearest  
Too good for Caesar's use.

SURA.		All we possess.
LAMIA.	Our liberty.	
FULCINIUS.	Our children.	
PARTHENIUS.		Wealth.
ARETINUS.		And throats,
	Full willingly beneath his feet.	
RUSTICUS.		Base flattery!
	What Roman can endure this !	

1. Lamia, it is your honour that she's mine.

2. Long live Augusta, great Domitian's empress !

3. *V. Romans*, dans le lexique de l'antiquité. (Ch. de la langue dramatique).

4. *Four Plays in one*, v. l'analyse, chapitre « Massinger à l'école de Fletcher ».

5. ... Suddenly, in a triumphant chariot  
Drawn by such soldiers of his own as were,



Quelques instants après ce discours, au son d'une « musique retentissante » <sup>1</sup>, le théâtre se pare de la splendeur qui a déjà ébloui le narrateur. L'indication scénique ne fait que confirmer ses paroles, les reprenant presque mot pour mot <sup>2</sup>.

---

For insolence after victory, condemn'd  
Unto this slavish office, the fair princess  
Appear'd, a wreath of laurel on her head,  
Her robes majestical, their richness far  
Above all value, as the present age  
Contended that a woman's pomp should dim  
The glittering triumph of the Roman Caesars.

1. « Loud music ».

2. Au point de vue des machines, la scène la plus complexe de Massinger est certainement CM., V, III. Elle est même assez difficile à interpréter matériellement. Elle comporte des transformations qui durent être malaisées à réaliser, et qu'il est également peu commode de se représenter bien.

Sir John Frugal, déguisé en Peau-Rouge, a promis à son frère Luke un festin exquis, avec divertissements. Une table est richement dressée, avec une seule place, car Luke a voulu manger seul [V, I]. Le spectacle est annoncé à Luke comme étant « magique » ; il croit au pouvoir surnaturel du pseudo-Indien. On lui présente :

1<sup>o</sup> En pantomime accompagnée de musique, l'histoire d'Orphée (personnages : Cerbère, Charon, Orphée, le Chœur). Moins crédules que Luke, nous ne voyons, en cet intermède dansé, rien d'extraordinaire.

2<sup>o</sup> Les victimes de la duplicité rapace de Luke lui apparaissent, et, s'agenouillant, implorent sa pitié. Naturellement, les personnages eux-mêmes jouent le rôle de leurs propres fantômes.

3<sup>o</sup> Sir John propose maintenant « something real », un spectacle non surnaturel. Il annonce que les nièces de Luke voudraient prendre congé des « statues » des prétendants qu'elles ont repoussés (Plenty et Lacy). Or, au début de la scène, John demande si les « portraits » (pictures) ont été placés suivant ses ordres ; et Luke, quand on lui parle des « statues », répond : « there they hang », mot qui ne peut s'appliquer qu'à des tableaux. « Statues » veut donc dire simplement effigie de grandeur naturelle (en pied). La suite confirmera cette idée.

Luke accorde à ses nièces la permission de venir dire adieu à ces chères images. Mais il demande à John une nouvelle preuve de son art : qu'il anime les « statues ». John relève le défi ; il accomplit un « sacrifice », c'est-à-dire quelques gestes magiques, et les tableaux s'animent. (« They have life and motion »). Il commande : « Descend ! », et les personnages eux-mêmes apparaissent, bien vivants.

Pouvons-nous expliquer cette dernière partie de la fantasmagorie ? Dès le début de la scène, Plenty et Lacy sont postés dans la coulisse : John leur demandant s'ils savent « leur réplique et l'attitude à garder » (your cue and posture), Plenty répond, à la cantonade (within), « we are perfect ». Leur apparition en chair et en os est simplement marquée par l'indication : « Enter Lacy and Plenty ». — « Enter » veut-il dire qu'ils dépassent le cadre où ils étaient immobiles et pénètrent sur la scène proprement dite ? C'est ainsi que l'interprète Gifford. (« It seems as if Lacy and Plenty, by some contrivance, stood within the frames, and in the exact dress and attitudes of their respective portraits, which sir John seems to have procured, and after taking out the canvass, hung up in the back part of the room ; from whence, at a preconcerted signal, they descend, and come forward »). Cette interprétation est, en un sens, imposée par le fait que les personnages doivent s'animer dans le cadre même :

Ce ne sont pas seulement des spectacles glorieux et brillants que Massinger présente à notre vue. Il s'est essayé dans l'affreux ; il a peint des supplices. Nous avons vu la comédie du triomphe qu'avait imaginée l'impérial Domitien ; voici une scène d'horreur à laquelle il contraint sa cour d'assister impassible, et qui, jouée avec tant soit peu de réalisme, devait faire frissonner le public et serait à peine supportable aujourd'hui (*Roman Actor*, III, II).

« Entrent <sup>1</sup> Parthenius avec Aretinus, et la garde ; des bourreaux traînent Junius Rusticus et Palphurius Sura, attachés dos à dos.

« LUKE. — Prodigious !

SIR JOHN. — Nay, they have life and motion ; descend ! ».

Mais il est difficile de se figurer que la toile fût absente ; il était inutile qu'elle le fût. Un personnage placé derrière un tissu mince est invisible ou visible suivant que la lumière est devant le tissu, ou derrière le personnage. Plenty et Lacy, si immobiles qu'ils fussent, ne pouvaient guère donner l'illusion d'une surface peinte, avec son fond. Je crois que les portraits étaient peints sur une toile légère et qui devenait transparente, éclairée par derrière. Les acteurs étaient donc réellement isolés de la scène (within), et je me figure qu'ils descendaient de leur poste pour entrer en scène par une simple porte, au niveau du plancher. Luke, émerveillé de les voir bouger à l'intérieur du cadre, grâce au procédé qui vient d'être indiqué, se rend bien compte, quand il les aperçoit en face de lui, qu'il a été dupé : le tour est complètement joué, et cela n'importe plus. De même John rejette sa défroque d'Indien, — et la farce est à présent si manifeste, qu'on ne prend même pas la peine de l'expliquer. Dans *Winter's Tale*, V, III, la « statue » d'Hermione s'anime de même. Mais elle est présentée comme une statue véritable (« dear stone », v. 24), et non comme un tableau.

1. Enter Parthenius, Aretinus, and the Guard ; Hangmen dragging in Junius Rusticus and Palphurius Sura, bound back to back.

SURA. ... Give us leave

To die, fell tyrant.

RUSTICUS. For, beyond our bodies,

Thou hast no power.

CAESAR. Yes ; I'll afflict your souls,

And force them groaning to the Stygian lake,

Prepared for such to howl in that blaspheme

The power of princes, that are gods on earth.

Tremble to think how terrible the dream is

After this sleep of death.

RUSTICUS. To guilty men

It may bring terror ; not to us that know

What 'tis to die, well taught by his example

For whom we suffer. In my thought I see

The substance of that pure untainted soul

Of Thræsea, our master, made a star,

That with melodious harmony invites us

(Leaving this dunghill Rome, made hell by thee)

To trace his heavenly steps, and fill a sphere

Above yon crystal canopy.

CAESAR. Do, invoke him

With all the aids his sanctity of life

Have won on the rewarders of his virtue ;

« SURA. — Permets-moi de mourir, cruel tyran.

« RUSTICUS. — Car, au-delà de notre corps, tu n'as point de pouvoir.

« CÉSAR. — Si, j'affligerai vos âmes et les chasserai gémissantes jusqu'au lac du Styx, qui est fait pour qu'y aillent hurler ceux qui blasphèment contre l'autorité des princes, qui sont des dieux sur la terre. Tremblez de penser combien terrible est le songe qui suit le sommeil de la mort.

« RUSTICUS. — Oui, à des coupables il peut apporter la terreur ; mais non pas à nous, qui savons ce que c'est que de mourir, l'ayant appris par l'exemple de celui pour lequel nous sommes inquiétés. (Rusticus et Sura étaient poursuivis pour avoir déploré la mort de Thraséas). Dans mon esprit, je vois la substance de cette âme pure et immaculée de Thraséas, notre maître, transformée en astre, qui, avec une mélodieuse harmonie, nous invite, quittant Rome, ce fumier, dont tu as fait un enfer, à suivre ses traces célestes, et à remplir une sphère au-dessus de cette voûte cristalline.

« CÉSAR. — Invoquez-le donc, avec tous les secours que la sainteté de sa vie a mérités de ceux qui récompensent sa vertu (les dieux) : ce n'est pas là ce qui vous sauvera. — Chiens, vous ricanez ? — (Aux bourreaux). Tourmentez-les.

They shall not save you. — Dogs, do you grin? — Torment them.

(The Hangmen torment' em ,they still smiling).

So, take a leaf of Seneca now, and prove

If it can render you insensible

Of that which but begins here. Now an oil,

Drawn from the Stoic's frozen principles,

Predominant over fire, were useful for you.

Again, again. You trifle. Not a groan !

Is my rage lost ? What cursed charms defend them !

Search deeper, villains. Who looks pale, or thinks

That I am cruel ?

ARETINUS.

Over merciful :

'Tis all your weakness, sir.

PARTHENIUS (*aside*).

I dare not show

A sign of sorrow ; yet my sinews shrink,

The spectacle is so horrid.

CAESAR.

I was never

O'ercome till now. For my sake roar a little,

And show you are corporeal, and not turned

Aerial spirits. — Will it not do? by Pallas,

It is unkindly done to mock his fury,

Whom the world styles Omnipotent ! I am tortured

In their want of feeling torments. Marius' story,

That does report him to have sat unmoved,

When cunning surgeons ripped his arteries

And veins, to cure his gout, compared to this,

Deserves not to be named. Are they not dead ?

If so, we wash an Æthiop.



« (Les bourreaux les tourmentent, et ils continuent à sourire).

« (Aux victimes). — Eh bien, prenez maintenant une page de Sénèque, et voyez si cela peut vous rendre insensible à (la souffrance) qui ne fait que commencer. A présent un baume tiré des principes glacés des Stoïciens, et qui vaincrait le feu, serait utile. — (Aux bourreaux). Encore, encore. Vous vous amusez ! — Pas un gémissement ! Ma rage est-elle en pure perte ? Quels charmes maudits les défendent ? Fouillez-les plus profondément, marauds. — Qui pâlit, et pense que je suis cruel ?

« ARETINUS. — Trop miséricordieux, au contraire ; toujours votre faiblesse, sire.

« PARTHENIUS (*à part*). — Je n'ose pas manifester de peine ; pourtant mes nerfs se crispent, tant le spectacle est affreux.

« CÉSAR. — Pour la première fois, je suis vaincu. Pour l'amour de moi, hurlez un peu, et montrez que vous êtes en chair et non changés en esprits aériens. — Rien ne suffira donc ? Par Pallas, c'est méchanceté que de se jouer de la fureur de celui que l'univers appelle Omnipotent. Je suis torturé par

---

SURA.

No ; we live.

RASTICUS. — Live to deride thee, our calm patience treading

Upon the neck of tyranny. That securely,

As' twere a gentle slumber, we endure

Thy hangmen's studied tortures, is a debt

We owe to grave philosophy, that instructs us

The flesh is but the clothing of the soul,

Which growing out of fashion, though it be

Cast off, or rent, or torn, like ours, 'tis then

Being itself divine, in her best lustre.

But unto such as thou, that have no hopes

Beyond the present, every little scar,

The want of rest, excess of heat or cold,

That does inform them only they are mortal,

Pierce through and through them.

CAESAR.

We will hear no more.

RASTICUS. — This only, and I give thee warning of it :

Though it is in thy will to grind this earth

As small as atoms, they thrown in the sea too,

They shall seem recollected to thy sense :

And, when the sandy building of thy greatness

Shall with its own weight totter, look to see me

As I was yesterday, in my perfect shape ;

For I'll appear in horror.

CAESAR.

By my shaking

I am the guilty man, and not the judge..

Drag from my sight these cursed ominous wizards,

That, as they are now, like to double-faced Janus,

Which way so'er I look, are Furies to me.

Away with them ! first show them death, then leave

No memory of their ashes. I'll mock fate.

leur indifférence aux tourments. L'histoire de Marius, qui dit qu'il demeura impassible pendant que d'habiles chirurgiens lui ouvraient artères et veines, pour le guérir de la goutte, si on la compare à ceci, ne vaut plus la peine qu'on en parle. Ne sont-ils pas morts ? S'ils le sont, nous blanchissons un nègre.

« SURA. — Non, nous sommes vivants.

« RUSTICUS. — Nous vivons pour rire de toi, notre calme patience foulant à ses pieds le cou de la tyrannie. Si, sans émoi, comme dans un sommeil paisible, nous endurons les tortures savantes des bourreaux, c'est là une dette que nous devons à la grave philosophie, qui nous enseigne que la chair n'est que le vêtement de l'âme ; et quand ce vêtement devient démodé, qu'il soit rejeté, déchiré, ou mis en pièces — comme le nôtre — alors, étant divin lui-même, il participe à l'éclat de l'âme. Mais pour ceux qui, comme toi, n'ont pas d'espoir au-delà du présent, la moindre égratignure, le défaut de repos, l'excès de chaud ou de froid — tout cela ne faisant que leur rappeler qu'ils sont mortels — les perce et les transperce.

« CÉSAR. — Nous ne voulons pas en entendre davantage.

« RUSTICUS. — Seulement ceci ; et sois-en averti : bien qu'il appartienne à ton bon plaisir de moudre la terre que je suis menue comme atomes, et de jeter ces atomes dans la mer, ils apparaîtront, réunis de nouveau, à ta vision ; et, lorsque l'édifice, bâti sur le sable, qu'est ta grandeur, vacillera par son propre poids, attends-toi à me voir tel que j'étais hier, dans la perfection de mon corps ; car je reviendrai, entouré d'horreur.

« CÉSAR. — A me voir trembler, on dirait que je suis le coupable, et non le juge. Otez de devant ma vue ces sorciers de mauvais augure qui, tels qu'ils sont à présent, tel un Janus à double face [ils sont toujours attachés dos à dos], de quelque côté que je me tourne, me sont des furies. Emmenez-les ! d'abord faites-leur faire connaissance avec la mort, puis ne laissez pas de souvenir de leurs cendres. Je me rirai du destin ».

Il est possible qu'au lecteur le dialogue même dissimule l'extrême horreur de la situation. On peut n'y voir que le développement d'un lieu commun, l'antithèse devenue banale du tyran tortionnaire et du philosophe spiritualiste ; une page de Sénèque dramatisée. Il est évident qu'on ne peut ici reconnaître à l'auteur une grande originalité d'invention. Mais représentons-nous ce passage comme tableau ; imaginons les gestes des bourreaux, les cœurs fouillés par le fer, l'angoisse que les assistants s'efforcent de couvrir d'indifférence ou de flatterie, et Domitien, frustré de la jouissance qu'il cherchait ; figurons-nous les discours, non pas continus, mais hachés par la douleur des uns et par la colère des autres : nous avons tous les éléments d'une scène qui, loin d'être figée et conventionnelle, contient plutôt en excès l'émotion et le mouvement.

Mon but, en citant ces différents extraits, a été de rendre sensibles à la fois l'intensité et la variété scéniques dont Massinger était capable. Sa palette contenait certainement quelques couleurs vives ; il ne reculait pas devant le sensationnel, et les ressources scéniques de son temps devaient être telles que les intentions de l'auteur ne fussent pas trompées par une exécution faible et pauvre. Au-dessous d'un certain luxe, les triomphes de Domitien et de Matilda pouvaient aisément devenir ridicules ; à moins d'une certaine ingéniosité dans le dispositif de la torture, qui fit croire que les chairs étaient vraiment pénétrées et les nerfs tordus, le supplice des deux Romains tournait en plaisanterie. Il est peu admissible que dans une ville où certains spectacles <sup>1</sup> étaient vraiment, dans le sens le plus technique du mot, des « spectacles » richement montés, des combinaisons destinées aux yeux, le public s'accommodât, dans des scènes comme celles que nous avons lues, de la médiocrité et de l'à peu près. Convaincus donc que Massinger avait à sa disposition certains éléments de pittoresque, nous sommes peut-être mieux disposés à comprendre et à admirer des tableaux, plus vastes et plus complexes que ceux qui viennent d'être présentés ; plus intéressants, je crois, au point de vue de l'action même, de la valeur intime, mais qui prendront un relief et un coloris bien plus vivants si nous les commentons avec ce que nous savons déjà de la mise en scène massingérienne.

Je choisis d'abord le duel (UC, II, I) entre le père et le fils Malefort. Le lieu même est propre à l'effet : le terrain de la rencontre est un « théâtre » <sup>2</sup>, suivant l'expression de Malefort le père : il comporte un « mount », une éminence d'où les amis des deux champions, et les curieux, contempleront la lutte. Cet accident du sol est supposé être à une certaine distance : en effet, entre le moment où les assistants prennent congé des antagonistes et celui où ils apparaissent sur le « mount », s'écoule un temps pendant lequel le père et le fils s'interpellent longuement ; — et le duel vient de s'engager lorsque l'élévation en question se couronne de la petite foule. De même, lorsque le duel se termine par la mort du jeune Malefort, tous descendent : mais ils ne rentrent en scène qu'après que le père victorieux a insulté, en une tirade, le corps de sa victime. Sous quelle forme précise apparaissait le « mount » ? Était-ce simplement la galerie du fond <sup>3</sup>, qui répondait à tant d'usages divers ? Si ce procédé très primitif était adopté, il est certain que la valeur pittoresque du tableau y perdait beaucoup. Massinger a ici songé à mettre

---

1. Les Masques, à la Cour principalement.

2. ... retire to yonder mount, Where you, as in a Roman theatre, May see the bloody difference determined...

3. V. « Massinger à l'Ecole de Fletcher ».



des plans dans sa composition ; et, d'autre part, en isolant et mêlant tour à tour les deux groupes que forment combattants et spectateurs, il a créé un mouvement heureux, dans cette scène d'autant plus impressionnante que le motif du duel est encore inconnu et que nous sommes, en même temps qu'en pleine tragédie, en plein mystère. C'est un peu pour cet épisode que le drame est fait, puisqu'il fournit le titre à l'ouvrage entier et que Massinger a dû accumuler de nouveaux crimes de Malefort pour alimenter le reste de la pièce ; c'est sur lui que l'auteur a dû compter pour faire réclame : on allait voir le « combat contre nature », c'est-à-dire, dans l'œuvre de ce nom, la scène neuve et émouvante qui l'illustrait.

Malefort père est amiral de Marseille ; Malefort fils est pirate et on a accusé son père de l'avoir toujours laissé échapper. Le fils se présente de lui-même et demande à se mesurer, en combat singulier, avec son père. La rencontre est autorisée (II, I) <sup>1</sup>.

---

1. MALEFORT junior. — It was long since resolved on,  
Nor must I stagger now in't. May the cause  
That forces me to this unnatural act  
Be buried in everlasting silence,  
And I find rest in death, or my revenge !  
To either I stand equal...

.....  
MALEFORT senior. ....retire to yonder mount,  
Where you, as in a Roman theatre,  
May see the bloody difference determined...

.....  
They embrace on both sides, and take leave severally of the father and son)

MALEFORT senior. ... Now we are alone, Sir ;  
And thou hast liberty to unload the burthen  
Which thou groan'st under. Speak thy griefs.

MALEFORT junior. I shall, sir ;  
But in a perplex'd form and method, which  
You only can interpret : Would you had not  
A guilty knowledge in your bosom of  
The language which you force me to deliver,  
So I were nothing ! As you are my father,  
I bend my knee, and, uncompelled, profess  
My life, and all that's mine, to be your gift ;  
And that in a son's duty I stand bound  
To lay this head beneath your feet, and run  
All desperate hazards for your ease and safety :  
But this confest on my part, I rise up,  
And not as with a father (all respect,  
Love, fear, and reverence cast off), but as  
A wicked man, I thus expostulate with you.  
Why have you done that which I dare not speak,  
And in the action changed the humble shape  
Of my obedience, to rebellious rage,  
And insolent pride ? and with shut eyes constrain'd me

» *(Deux capitaines qui ont servi sous les ordres de Malefort fils parlent du caractère à la fois guerrier et mélancolique de celui-ci. Il paraît).*

» MALEFORT FILS. — Il y a longtemps que c'était résolu : et à présent je ne dois pas chanceler. Que la cause qui m'a contraint à cet acte dénaturé soit ensevelie dans un silence éternel ; et que moi je trouve, ou le repos dans la mort, ou la vengeance. Je suis indifférent à l'un et à l'autre...

» *(Il est interrompu par l'arrivée de son père, escorté de Beaufort [futur gendre de Malefort le vieux], Montreville — le traître de la pièce, qui professe de l'amitié pour l'amiral — et Belgarde, officier miséreux. Chacun est ambitieux de servir de second au vieillard, mais il refuse. Il leur enjoint de s'éloigner).*

» — Retirez-vous sur cette éminence, là-bas, d'où, comme dans un amphithéâtre romain, vous pourrez voir l'issue de ce combat sanglant...

» *(Le fils donne le même ordre à ses amis, et, promettant de ne pas commencer le duel avant que les assistants soient parvenus à leur point d'observation, les deux héros s'interpellent ainsi) :*

---

To run my bark of honour on a shelf  
I must not see, nor, if I saw it, shun it :  
In my wrongs nature suffers, and looks backward,  
And mankind trembles to see me pursue  
What hearts would fly from. For when I advance  
This sword, as I must do, against your head,  
Piety will weep, and filial duty mourn,  
To see their altars which you built in me,  
In a moment razed and ruined. That you could  
(From my grieved soul I wish it) but produce,  
To qualify, not excuse, your deed of horror,  
One seeming reason, that I might fix here,  
And move no further !

MALEFORT senior.

Have I lost so far  
A father's power, that I must give account  
Of my actions to my son ? or must I plead  
As a fearful prisoner at the bar, while he  
That owes his being to me sits a judge  
To censure that, which only by myself  
Ought to be questioned ? mountains sooner fall  
Beneath their valleys, and the lofty pine  
Pay homage to the bramble, or what else is  
Preposterous in nature, ere my tongue  
In one short syllable yield satisfaction  
To any doubt of thine ; nay, though it were  
A certainty di-daining argument !  
Since, though my deeds wore hell's black livery,  
To thee they should appear triumphal robes,  
Let off with glorious honour, thou being bound  
To see with my eyes, and to hold that reason,  
That takes or birth or fashion from my will.

» [*Des deux côtés on s'embrasse et, chacun à son tour, les amis prennent congé du père et du fils*].

» MALEFORT PÈRE. — Maintenant nous sommes seuls, monsieur, et tu es libre de te décharger du poids sous lequel tu gémis. Dis tes griefs.

» MALEFORT FILS. — Oui, monsieur, mais sous une forme et une méthode enveloppées, que vous seul saurez interpréter. Je voudrais bien que vous n'ayez pas dans le cœur une coupable intelligence du langage que vous me forcez à employer — je le voudrais, même au prix d'entrer dans le néant ! En tant que vous êtes mon père, je ploie le genou, et, de moi-même, je reconnais que ma vie, et tout ce qui est mien, me vient de vous ; et que, par obéissance filiale, je suis tenu de mettre ma tête sous vos pieds et de courir les risques les plus désespérés pour votre bien et votre salut ; mais, une fois cela confessé de mon côté, je me relève, et, ne voyant plus en vous un père (rejetant tout respect, toute affection, toute crainte et toute vénération), mais un méchant, je vous adresse ces reproches-ci : Pourquoi avez-vous commis ce que je n'ose nommer, et, par ce forfait, avez-vous changé l'humilité de mon obéissance en une rage de révolté et un orgueil insolent ? Pourquoi m'avez-vous forcé à lancer, les yeux fermés, la barque de mon honneur contre un écueil que je ne dois point voir, et que, si je le voyais, je ne devrais point éviter ? Dans mes griefs, la nature souffre et détourne le visage, et les sentiments humains

---

MALEFORT junior. — This sword divides that slavish bond.

MALEFORT senior.

It cannot ;

It cannot, wretch ; and if thou but remember  
From whom thou hadst this spirit, thou dar'st not hope it.  
Who trained thee up in arms but I ? Who taught thee  
Men were men only when they durst look down  
With scorn on death and danger, and contemn'd  
All opposition, till plumed Victory  
Had made her constant stand upon their helmets ?  
Under my shield thou hast fought as securely  
As the young eaglet, cover'd with the wings  
Of her fierce dam, learns how and where to prey.  
All that is manly in thee, I call mine ;  
But what is weak and womanish, thine own.  
And what I gave, since thou art proud, ungrateful,  
Presuming to contend with him, to whom  
Submission is due, I will take from thee.  
Look, therefore, for extremities, and expect not  
I will correct thee as a son, but kill thee  
As a serpent swollen with poison, who surviving  
A little longer, with infectious breath,  
Would render all things near him, like itself,  
Contagious. Nay, now my anger's up,  
Ten thousand virgins kneeling at my feet,  
And with one general cry howling for mercy,  
Shall not redeem thee.



tremblent de me voir poursuivre ce que fuiraient les bêtes brutes. Car, lorsque j'avancerai mon épée, comme je dois le faire, contre votre tête, la pitié pleurera, et l'obéissance filiale mènera deuil, de voir leurs autels, que vous édifiâtes en moi, en un seul moment rasés et ruinés. Oh ! si vous pouviez (du fond de mon âme douloureuse je le souhaite), montrer, pour atténuer — je ne dis pas excuser — votre forfait horrible, une simple apparence de raison, de façon à ce qu'il me fût permis de m'arrêter ici, sans aller plus avant !..

» MALEFORT PÈRE. — Ai-je perdu l'autorité d'un père, au point d'être obligé de rendre compte de mes actions à mon fils ? Faut-il que je plaide en accusé craintif à la barre du tribunal, tandis que celui qui me doit la vie siège en magistrat pour juger ce qui ne doit être mis en question que par moi ? Que plutôt les montagnes tombent au-dessous de leurs vallées, que le grand pin rende hommage à la ronce ; que l'ordre naturel soit investi, avant que ma langue, même par une seule et brève syllabe, accorde satisfaction au moindre de tes doutes : que dis-je, à ta certitude, fût-elle assez ferme pour dédaigner la discussion. En effet, quand bien même mes actes porteraient la noire livrée de l'enfer, à toi ils devraient sembler revêtus de robes triomphales, rehaussées d'honneur éclatant, car tu es tenu de voir par mes yeux et d'accepter pour raisonnable ce qui doit sa naissance ou sa forme à mon caprice.

« MALEFORT FILS. — Mon épée tranchera ce nœud servile.

« MALEFORT PÈRE. — Elle ne saurait, elle ne saurait, misérable ; et si tu te souvenais seulement de qui tu héritas ton courage, tu n'oserais l'espérer. Qui t'exerça aux armes, sinon moi ? qui t'enseigna que les hommes n'étaient des hommes que lorsqu'ils osaient regarder avec mépris la mort et le danger, et

---

MALEFORT JUNIOR.

Thou incensed Power,

A while forbear thy thunder ! let me have  
No aid in my revenge, if from the grave  
My mother

MALEFORT SENIOR.

Thou shalt never name her more.

*They fight. — Beaufort junior, Montreville, Belgarde, and the three  
Sea Captains, appear on the Mount.*

.....  
Were a new life hid in each mangled limb,  
I would search, and find it : and howe'er to some  
I may seem cruel thus to tyrannise  
Upon his senseless flesh, I glory in it. —  
That I have power to be unnatural  
Is my security ; die all my fears,  
And waking jealousies, which have so long  
Been my tormentors ! there's now no suspicion :  
A fact, which I alone am conscious of,  
Can never be discover'd, or the cause  
That call'd this duel on, I being above  
All perturbations ; nor is it in  
The power of fate, again to make we wretched.

se moquaient de toute opposition, jusqu'à ce que la victoire empennée se posât inébranlablement sur leurs casques ? Sous mon bouclier, tu combattis aussi bien à l'abri que le jeune aiglon qui, couvert des ailes de sa mère farouche, apprend où et comment chercher sa proie. Tout ce qui en toi est viril, je l'appelle mien ; mais ce qui est faible et féminin, tien. Et ce que je te donnai — puisque tu es fier, ingrat, assez présomptueux pour te mesurer contre celui à qui tu dois la soumission — je te le prendrai. Attends-toi donc à des extrémités, et ne crois pas que je te corrigerai comme mon fils, mais que je te tuerais comme un serpent gonflé de venin, qui, s'il survivait un peu plus longtemps, de son souffle pestilentiel rendrait tout ce qui est près de lui pareil à lui-même, et empoisonné. Oui, maintenant que ma colère est exaltée, si dix mille vierges, agenouillées à mes pieds, d'un cri unanime, hurlaient : « miséricorde ! » — cela ne te sauverait pas.

» MALEFORT FILS. — O puissance indignée, arrête un peu ton tonnerre ; que je n'aie point ton aide dans ma vengeance, si, du fond de la tombe, ma mère...

MALEFORT PÈRE. — Tu ne la nommeras plus jamais.

« *(Ils se battent, avançant ainsi le moment fixé. Mais à ce moment la petite troupe des spectateurs atteint la hauteur où elle se dirigeait. Ils échangent des réflexions sur le combat, qui est bref ; ils voient la victoire du père, et, pendant que les assistants descendent de leur poste pour courir le féliciter, lui, seul en scène, exulte en ces termes) :*

« — Si une vie nouvelle était cachée dans chacun de ces membres mutilés, je fouillerais pour la trouver ; et bien que certains puissent me juger cruel de tyranniser comme je le fais cette chair inanimée, moi j'en tire gloire. Dans ma faculté d'être dénaturé, est la certitude de mon salut ; meurent toutes mes craintes et mes inquiétudes toujours éveillées, qui, depuis si longtemps me torturent ! A présent, plus de soupçon. Un fait que je suis seul à connaître ne saurait jamais être découvert, non plus que la cause qui amena ce duel ; et moi je suis au dessus de tout trouble intérieur ; et il n'est plus au pouvoir du destin de me faire malheureux. »

Très poussée dans le sens mélodramatique, chargée d'une grandiloquence assez facile, avec un protagoniste affreux et noir à souhait, la scène que l'on vient de lire a tous les défauts de ses mérites. Elle est excessive, dans sa donnée déplaisante, dans l'acharnement des adversaires, dans la cruauté cynique de ce père qui hache et perce la chair morte de son enfant. Elle l'est encore plus, à mon avis, par l'attitude calme et froide des assistants, chez lesquels l'indignation est le sentiment le moins visible. Mais elle est forte ; elle constitue un succès.

On pourrait alléguer qu'ici Massinger réussit à trop bon marché ; qu'il est trop aisé d'atteindre l'émotion, en prodiguant l'horreur sans mesure et sans goût. Le dernier exemple que je donnerai de son drame comme spectacle révélera chez lui une manière plus nuancée, plus délicate, plus psychologique, sans être moins émouvante. C'est, au premier acte du *Duc de Milan*, la scène III. Le décor, ou, si l'on préfère, le motif décoratif, est un banquet que le duc offre à sa bien-aimée épouse, en l'honneur de la fête de celle-ci. Dès le début, nous assistons aux préparatifs de la solennité : trois gentils-hommes dressent le banquet ; ils se hâtent ; « tout ce qui peut être trouvé pour flatter l'œil, l'oreille, le goût, le toucher et l'odorat »<sup>1</sup>, se trouve réuni ; — un masque est annoncé ; il ne sera pas donné ; nous verrons pourquoi.

« La cour entre :

« LE DUC SFORZA<sup>2</sup> (*à Marcelia, sa femme*).— Vous êtes la maîtresse du banquet. Prenez place ici, ô joie de mon âme ! Et quand Sforza lui-même s'incline si bas pour vous faire honneur, tous doivent penser que le service le plus bas où ils s'assujettissent envers celle que j'aime est en réalité un titre de plus ajouté aux honneurs qu'ils possèdent déjà. Que je triomphe dans mon bonheur, que les rois puissants pâlisent d'envie, tandis que j'exulte du trésor qui est mien. Mère, contemple-la ! Sœur, admire-la ! Et, puisque le siècle présent n'offre pas une seule femme digne d'être mise à côté d'elle, empruntez aux temps passés (usez même du secours de l'imagination) ces dames canonisées dont Sparte se glorifie, et que, dans sa grandeur, Rome était fière d'avoir — pour lui façonner une rivale : malgré tout, vous devez confesser que le phénix de perfection ne fut jamais vu que dans ma belle Marcelia ».

- 
- |    |  |
|----|--|
| 1. | ... All that may be had<br>To please the eye, the ear, taste, touch, or smell,<br>Are carefully provided.  |
| 2. | You are the mistress of the feast — sit here,<br>O my soul's comfort ! and when Sforza bows<br>Thus low to do you honour, let none think<br>The meanest service they can pay my love,<br>But as a fair addition to those titles<br>They stand possess of. Let me glory in<br>My happiness, and mighty kings look pale<br>With envy, while I triumph in mine own.<br>O mother, look on her ! sister, admire her !<br>And, since this present age yields not a woman<br>Worthy to be her second, borrow of<br>Times past, and let imagination help,<br>Of those canonised ladies Sparta boasts of,<br>And, in her greatness, Rome was proud to owe,<br>To fashion one ; yet still you must confess,<br>The phoenix of perfection ne'er was seen,<br>But in my fair Marcelia. |



Dans un théâtre moderne, les projecteurs fixeraient ici leurs rayons sur la princesse divinisée ; ce symbolisme lumineux manquait, de son temps, pour souligner les intentions de Massinger ; mais, ce qui vaut peut-être mieux que tous ces moyens matériels, le discours passionné de Sforza nous permet de nous figurer de façon très nette le groupement plastique de la scène. Marcelia seule s'assied, au haut bout de la table ; le duc s'incline devant elle et l'encense de ses paroles ; la cour, un peu en arrière de lui, fait un cortège brillant, qu'il enrôle, pour ainsi dire, dans son adoration, et courbe devant la beauté de sa femme.

Nous sentons bien que nul, parmi ceux qui le suivent et qui admirent pour lui complaire, ne partage son enthousiasme extatique. Le malheureux est un peu fou ; son exaltation, ses hyperboles, le manifestent assez. Tiberio, (conseiller d'Etat), se permet de remarquer que les éloges outrés de Sforza font rougir Marcelia <sup>1</sup>, et Isabella, mère du duc, remarque sans ménagement : « Vous la courtisez toujours comme si elle était votre maîtresse et non votre épouse » <sup>2</sup>. La beauté pittoresque du tableau se complique d'une tragédie qui se devine déjà ; le reste du drame ne sera que le développement de la manie de Sforza ; mais la scène même dont nous venons de voir le début a pour motif principal le heurt de cette illusion contre de dures réalités. On pourrait l'intituler : l'éveil d'un songe d'amour ; mais l'éveil est incomplet. Au milieu de la fête qu'il a voulue idéale et exquise, Sforza est rappelé à ses devoirs de prince par des messages successifs ; le flot de la politique vient battre l'île enchantée où il a voulu se retirer. Toute la valeur de la scène, à partir du point où nous la reprenons, repose sur des contrastes.

« (Au moment où le banquet se donne, la bataille de Pavie est sur le point de se livrer. La fortune, la sécurité même de Sforza dépendent de la victoire des Français, ses alliés. Les nouvelles sont attendues d'un moment à l'autre).

« SFORZA <sup>3</sup>. — Prenez tous place. — Que d'autres se régalent de ces aliments grossiers, tandis que Sforza se repaît de mets divins, qu'il absorbe par les yeux... Ordonnez à l'eunuque de chanter le lai que je composai récemment à la louange de ma Marcelia.

1.

... Your excellence

Forces her modesty to the defence  
Of a sweet blush.

2.

... You still court her

As if she were a mistress, not your wife.

3. — SFORZA.

... Sit all. — Let others feed

On those gross cates, while Sforza banquets with  
Immortal viands ta'en in at his eyes.

I could live ever thus. — Command the eunuch

To sing the ditty that I last composed,

In praise of my Marcelia.

[Entre un courrier].

« — D'où viens-tu ?

« LE COURRIER. — De Pavie, mon redouté seigneur.

« SFORZA. — Parle, tout est-il perdu ?

« LE COURRIER. — Cette lettre vous en informera.

« FRANCISCO. (*le favori*) — Comme sa main tremble, en prenant la lettre !

« MARIANA (*sœur de Sforza, femme de Francisco*). — Ceci refroidira sa passion brûlante.

« SFORZA. — Ce message porterait-il la mort, que je serais décidé à le lire.

« (*Mais le billet ne contient rien que l'annonce que la bataille est engagée. Tout est en suspens, du moins, tout, à l'heure présente, doit être décidé à Pavie ; tout est encore incertain à Milan. C'est ce qui fait dire au duc*) :

« — A ce moment, je ne suis plus rien, ou ma situation est assurée.

« MARCELIA. — Monseigneur...

« SFORZA. — Etre dans le doute est pire que d'avoir perdu la partie ; et désespérer n'est qu'anticiper ces malheurs dont le destin doit nous accabler, puisque tous mes espoirs dépendent de l'issue de cette bataille. Dans mon âme, me semble-t-il, devrait être une puissance assez impériale pour me dire par des moyens surnaturels, et non communs, ce qu'il en est de mon sort. La chose bien considérée, pourquoi craindrais-je ? Les Français sont hardis et

---

[Enter a Courier].

From whence :

COURIER. — From Pavia, my dread lord.

SFORZA.

Speak, is all lost ?

COURIER. — This letter will inform you.

FRANCISCO.

How his hand shakes

As he receives it !

MARIANA.

This is some allay

To his hot passion.

SFORZA.

Though it bring death, I'll read it.

. . . . .  
... By this, then, I am nothing,

Or my estate secure.

MARCELIA. — My lord.

SFORZA.

To doubt

Is worse than to have lost ; and to despair

Is but to antedate those miseries

That must fall on us ; all my hopes depending

Upon this battle's fortune. In my soul,

Methinks, there should be that imperious power

By supernatural, not usual means,

T'inform me what I am. The cause consider'd,

Whv should I fear ? The French are bold and strong,

forts, leurs rangs sont nombreux, leurs conseils sont sages ; mais, d'autre part, le hautain Espagnol est tout feu, ardent à l'exécution, heureux dans ses tentatives, époux de la victoire. Oui, c'est là ce qui m'ébranle.

« FRANCISCO. — Parfaite dame, ce jour fut consacré à votre honneur ; une seule brise de votre haleine parfumée dispersera aisément ces nuages ; et, à part vous, nul n'oserait lui parler.

« MARCELIA. — Je vais me risquer. — Monseigneur !

« SFORZA. — Ha ! — Pardonne-moi, Marcelia, je suis préoccupé et ne sais même si je suis le maître de rien qui vaille la peine d'être possédé.

« MARCELIA. — Moi, je suis à vous, Monseigneur ; et je vous ai entendu jurer que, tant que vous seriez sûr de m'avoir, nulle perte ne saurait vous troubler. Pouvez-vous reprendre ce que vous avez accordé à Marcelia ? à votre Marcelia ? pour l'amour de qui — que dis-je — en l'honneur de qui, noble sire, veuillez remettre tous les profonds desseins et les affaires d'Etat, et vous montrer, comme c'était votre intention, plein de gaieté.

« SFORZA. — (*jetant la lettre*) Hors de ma vue ! et que toutes les pensées qui pourraient étouffer la gaieté, m'abandonnent. Advienne que pourra, je défie le pire destin : si même la base de la terre se dérobaît, si l'œil éclatant

	<p>Their numbers full, and in their councils wise ;            But then the haughty Spaniard is all fire,            Hot in his executions ; fortunate            In his attempts ; married to victory : —            Ay, there it is that shakes me.</p>
FRANCISCO	<p>Excellent lady,            This day was dedicated to your honour ;            One gale of your sweet breath will easily            Disperse these doubts ; and, but yourself, there 's none            That dare speak to him.</p>
MARCELIA.	<p>I will run the hazard.            My lord !</p>
SFORZA.	<p>Ha ! — pardon me, Marcelia, I am troubled ;            And stand uncertain, whether I am master            Of aught that 's worth the owning.</p>
MARCELIA.	<p>I am yours, sir ;            And I have heard you swear, I being safe,            There was no loss could move you. This day, sir,            Is by your gift made mine. Can you revoke            A grant made to Marcelia : Your Marcelia :            For whose love, nay, whose honour, gentle sir,            All deep designs, and state-affairs defer'd,            Be, as you purpos'd, merry.</p>
SFORZA.	<p>Out of my sight !            [<i>Throws away the letter</i>].            And all thoughts that may strangle mirth forsake me.            Fall what can fall, I dare the worst of fate :            Though the foundation of the earth should shrink,            The glorious eye of heaven lose his splendour,</p>



du ciel perdait sa lumière — appuyé sur toi, je me dresserais sur les ruines et chercherais en toi une vie nouvelle. — Pourquoi êtes-vous tristes ? Plus de jeux ? par le ciel, il n'est pas mon ami, celui dont une seule ride sillonne le front. — On m'avait dit qu'il y avait un masque.

« FRANCISCO. — Les acteurs sont aux ordres de votre Altesse et quand votre plaisir sera de voir la pièce...

« SFORZA. — Dites leur d'entrer ; allons, rendez-moi ma gaîté. Je suis dans un transport... Ce n'est pas aujourd'hui, ni demain, ni après demain, mais tous mes jours, toutes mes années, que j'emploierai à te faire honneur.

« MARCELIA. — Et moi, j'emploierai ma vie à votre service.

[On entend le cor].

« SFORZA. — Encore un courrier ! Allez, pendez-le ; pendez-le, entendez-vous ? Je ne veux pas interrompre le plaisir de l'heure présente, même si, de son message, dépendait ma tête. Pendez-le, dis-je.

« MARCELIA. — Non, bon sire, je veux bien vous accorder une trêve ; qui sait s'il n'apporte pas une nouvelle comme nous voudrions en entendre, pour rehausser nos plaisirs ?

« SFORZA. — Aussi sage que belle !

[*Entre le messager*].

« — Tu viens de la part de Gaspero ?

Supported thus, I'll stand upon the ruins,  
And seek for new life here. Why are you sad ?  
No other sports ! By heaven, he's not my friend,  
That wears one furrow in his face. I was told  
There was a masque.

FRANCISCO. They wait your highness' pleasure,  
And when you please to have it.

**SFORZA.** Bid them enter :  
Come, make me happy once again. I am rapt —  
'Tis not to-day, to-morrow, or the next,  
But all my days, and years, shall be employ'd  
To do thee honour.

MARCELIA. And my life to serve you.  
[*a horn without*].

SFORZA. — Another post ! Go hang him, hang him, I say ;  
I will not interrupt my present pleasures,  
Although his message should import my bead :  
Hang him, I say.

MARCELIA. No, good sir, I am pleased  
To grant a little intermission to you ;  
Who knows, but he brings news we wish to hear,  
To heighten our delights ?

SFORZA. As wise as fair !  
[Enter another Courier].  
From Gaspero ?

« LE COURRIER. — Feu Gaspero, Monseigneur.

« SFORZA. — Quoi ! est-il mort ?

LE COURRIER. — Oui, en me remettant cette lettre et en priant le ciel de préserver votre excellence de dangers certains — il cessa d'être homme.

« SFORZA. — Tout ce que mes craintes pouvaient imaginer, tout ce que mes ennemis pouvaient souhaiter, m'accable. Faites taire cette musique discordante ; elle n'est pas de saison : une cloche de glas, pour m'annoncer, tristement prophétique, que la masse trop choyée de ma chair doit servir de régal aux vers — voilà ce qui me conviendrait mieux. Je me sens mal.

« MARCELIA. — Monseigneur.

« SFORZA. — Oui, malade à en mourir, Marcelia. Otez ces signes de réjouissance ; ils étaient de funeste augure et n'ont rien amené que désolation et ruine.

« MARCELIA. — Pitié, ô cieux !

« ISABELLA. — Mon fils !

« MARCELIA. — Quel est ce soudain changement ?

« SFORZA. — Tous, quittez la salle ; je veux porter seul le fardeau de ma peine, et je ne souffrirai point que nul s'y associe. Je suis encore votre prince ; où est votre obéissance ? — Restez, Marcelia ; je ne puis être assez gourmand de tristesse pour vous en interdire une part.

COURIER.

That was, my lord.

SFORZA.

How ! Dead ?

COURIER.

With the delivery of this, and prayers  
To guard your excellency from certain dangers.  
He ceased to be a man. [*Exit*].

SFORZA.

All that my fears  
Could fashion to me, or my enemies wish,  
Is fallen upon me. — Silence that harsh music ;  
'Tis now unseasonable : a tolling bell,  
As a sad harbinger to tell me that  
This pamper'd lump of flesh must feast the worms.  
Is fitter for me. I am sick.

MARCELIA.

My lord !

SFORZA.

Sick to the death, Marcelia. Remove  
These signs of mirth ; they were ominous, and but ushered  
Sorrow and ruin.

MARCELIA.

Bless us, heaven !

ISABELLA.

My son !

MARCELIA.

What sudden change is this ?

SFORZA

All leave the room.

I'll bear alone the burden of my grief,  
And must admit no partner. I am yet  
Your prince, where's your obedience ? — Stay, Marcelia ;  
I cannot be so greedy of a sorrow,  
In which you must not share.

« [*Sforza et Marcellia restent seuls*].

« MARCELIA. — Et c'est de bon cœur que je soutiendrai mon rôle. Pourquoi pâlissez-vous ? Où est cette constance, ce courage habituel, qui défiait le pire destin ? où est Sforza, à qui tous les dangers qui épouvantent le commun des hommes n'apparaissent que comme des paniques viles ? Pourquoi me considérez-vous d'un regard aussi fixe ? Amour, bon conseil, obéissance, dévouement, peuvent émaner de moi ; mais danger, non pas.

« SFORZA. — O Marcellia, c'est pour toi que je crains ; pour toi, ton Sforza tremble comme un lâche ; pour moi-même, inébranlable, j'aurais pu entendre dire que mes troupes étaient taillées en pièces, mon général tué, et celui duquel mes espérances de domination, de majesté, de vie, dépendaient toutes, le roi de France, mon plus grand ami, fait prisonnier de ces hautains ennemis... ».

Nous voyons ici comme un retour du rythme de la scène : le motif de l'amour, qui sembla momentanément disparaître sous celui de la politique, revient dans toute sa violence ; et nous admirons que cet homme, au moment où s'écroule la base même de sa puissance de prince, n'ait de cœur et d'inquiétude que pour celle à qui il lui plut de s'asservir. Nous sommes ici en présence d'un art plus solide et plus intime que dans les tableaux les plus frappants de *Roman Actor* et de *Unnatural Combat* ; il n'y a plus seulement de la couleur, il y a une pensée, ici s'est produite la meilleure collaboration du metteur en scène et du psychologue. C'est sans doute à cette heureuse union qu'est due la trouvaille de l'auteur ; son instinct du pittoresque s'alliant ici à son désir de développer la curieuse dépravation personnelle du héros, telle que l'indiquaient les sources, le conduisait à cet original chef-

---

[Exeunt Tiberio, Stephano, Francisco, Isabella, Mariana, Attendants].

MARCELIA.

And cheerfully

I will surtain my part. Why look you pale ?  
Where is that wonted constancy and courage,  
That dared the worst of fortune ? where is Sforza,  
To whom all dangers that fright common men,  
Appeard but panic terrors ? why do you eye me  
With such fix'd looks ? Love, counsel, duty, service  
May flow from me, not danger.

SFORZA.

O Marcellia !

It is for thee I fear ; for thee, thy Sforza  
Shakes like a coward : for myself, unmoved,  
I could have heard my troops were cut in pieces,  
My general slain, and he, on whom my hopes  
Of rule, of state, of life, had their dependance,  
The King of France, my greatest friend, made prisoner,  
To so proud enemies.



d'œuvre <sup>1</sup>. Grâce à cette rencontre de circonstances favorables, il atteint ici l'effet dramatique le plus frappant, le plus concentré, ce que l'on appelle le coup de théâtre. Quoi de plus saisissant que ces entrées de courriers — annoncés par un cor <sup>2</sup> dont le son doit vibrer jusque dans les moelles des auditeurs, qui, successivement, oppriment la joie commandée et dont le dernier disperse la foule opulente des convives, comme l'orage chasse des feuilles.

J'ai tâché de plaider, non avec partialité, mais de la façon la plus favorable à Massinger, la cause de celui-ci, comme inventeur de tableaux scéniques. A une époque où ce côté de l'art dramatique était en honneur, l'absence de toute préoccupation pareille l'eût bien isolé. Mais j'aurais ainsi traduit infidèlement l'impression d'ensemble que produit son œuvre, si je laissais le lecteur dans l'idée que Massinger est essentiellement un coloriste de la scène, ou qu'il l'est à un degré plus élevé que la plupart de ses contemporains. Après cette analyse de quelques-uns de ses tableaux les plus remarquables, et cet examen de ses procédés, je voudrais circonscrire, pour ainsi parler, sa puissance pittoresque, en tracer les bornes, afin que nous voyions plus clairement quels autres éléments de son art restent à recenser.

Le drame moderne, ou, pour exprimer plus fidèlement ma pensée, les éditions imprimées des drames modernes, nous ont habitués à voir dans le décor quelque chose qui, à la fois, est tout à fait indispensable à la pièce et lui est très extérieur. Nous voyons les auteurs se préoccuper très longuement d'indiquer les moindres détails de local et d'ameublement, et même de réglementer la mine des acteurs ; — que dis-je ! un livret tout récent n'indiquait-il pas que l'un des personnages devait avoir « l'air très intelligent » <sup>3</sup> ! Mais, d'autre part, ces prévisions minutieuses et impératives sont nettement détachées du texte proprement dit ; elles peuvent remplir des pages et des pages, mais, différemment typographiées et composées, elles se détachent nettement, et bien des lecteurs pressés les passent comme du superflu. Et pourtant il y a des auteurs qui traitent ces bouts de prose avec un soin raffiné ; ils les « écrivent », ils y recherchent le style et l'effet ; ce ne sont plus des notes précises à l'usage des machinistes, ce sont des morceaux d'allure toute littéraire, destinés à produire une impression sur le lecteur — qui souvent s'y dérobe en les ignorant. Rien ne fait mieux voir, en même temps, la tendresse croissante que les écrivains ont pour cette partie de leur besogne, et l'indépendance qu'ils leur permettent de prendre par rapport au drame, au sens étroit du mot : au dialogue.

---

1. L'amour excessif est dans l'histoire d'Hérode. [V. l'indication des Sources, dans la bibliographie]. Mais le banquet, les messages, sont dûs à l'invention du dramaturge.

2. Avant l'entrée du deuxième courrier : « a horn ».

3. « *Montmartre*, de Pierre Frondaie.

Or cette prédilection pittoresque, ce goût de la description locale, les remarques que j'ai proposées au début même de ce chapitre semblent bien nous dire qu'ils n'existaient pas à l'époque élizabéthaine. En effet, n'allez pas les chercher en italiques, dans les marges des exemplaires ; mais vous les trouverez, sous une forme tout autre, dans les textes mêmes, dans le dialogue. Dans quelques textes seulement ; non dans ceux de Massinger ; et c'est ici que nous pouvons marquer une frontière de son imagination scénique. On peut affirmer que dans certains tableaux de Shakespeare, les héros, par les mots mêmes qui s'échappent de leur bouche, peignent le décor de la façon la plus impressionnante, parce qu'elle est la plus poétique. Cette manière ne se trouve pas également, loin de là, dans toutes les œuvres du dramaturge ; mais elle imprègne toutes celles où il s'est révélé le plus lyrique, le plus fantaisiste. N'avons-nous pas une idée juste, sinon parfaitement détaillée, du décor où se joue *la Tempête* ? les eaux, les vents, le ciel, « les sables jaunes », l'atmosphère saturée d'enchantements, nous sont révélés, non par des descriptions indépendantes, mais par le drame lui-même, à mesure qu'il se déroule. On peut en dire autant de la grande et mystérieuse forêt de *Midsummer Night's dream* ; autant encore du tableau final du *Merchant of Venice*, où le clair de lune italien est comme rythmé dans les répliques alternées qui le commentent mythologiquement. De tels morceaux sont tout faits pour inspirer des peintres ; comment ne tenteraient-ils pas l'homme de théâtre qui dispose de tout l'art du décorateur, de toutes les ressources de l'illusion moderne ? Elles contiennent d'infinis prétextes de déployer le luxe et la science du décor. On ne peut que craindre de ne point réussir, par la réalisation matérielle, à interpréter toutes les intentions pittoresques du poète.

C'est cette poésie du milieu qui, assurément, manque à Massinger. Son pittoresque, pour ainsi dire, n'est qu'humain : il a prévu des mouvements heureux, des entrées, des sorties, qui font un effet sûr, des gestes frappants, des ensembles ingénieusement groupés ; mais sur quel fond se remuent tous ces personnages, rien ne nous le dit ; nous n'y pensons peut-être même point : ce n'est pas là qu'a porté l'effort de l'écrivain. Il est surtout peintre de figures, tandis que Shakespeare est aussi paysagiste : en lui, nous sentons l'âme des choses elles-mêmes. Je crois me rendre compte que dans *Midsummer Night's dream*, les héros essentiels ne sont pas ces quatre amoureux dont j'ai lu, ailleurs, tant de fois, l'histoire et qui répètent ici leurs plaintes et leur extase ; le monde mystérieux où est plongée leur petite aventure m'émeut mille fois plus qu'eux-mêmes. La sympathie de Massinger, son instinct, n'ont pas pénétré jusqu'au cœur de la nature ; il s'est arrêté à l'homme ; et nous voyons bien que, dans cette première étude de sa scène, nous n'avons défini qu'un aspect de son talent scénique. Le mouvement, le groupement, le geste, ont certes une importance grande dans les tableaux purement humains,

c'est-à-dire où c'est l'homme qui joue le rôle principal ; mais quand un tableau est écrit et non peint, il y a une chose qui doit malgré tout prendre le pas sur ces éléments-là, et c'est le dialogue lui-même, la discussion, le conflit des idées et des mots. Nous savons déjà que Massinger est un grand rhétoricien ; et, dans la composition de ses scènes, la rhétorique est, je crois, prépondérante. Le théâtre de son temps comportait une large part oratoire ; la psychologie propre de Massinger, sa théorie du bien et du mal, le disposaient à réduire les rencontres de personnalités à des luttes dialectiques, où chacun veut l'emporter sur l'autre en raisons, ou du moins en raisonnements. Cette conception le rapproche de certains de nos classiques français, de Corneille, particulièrement, avec lequel il a d'autres points de ressemblance : le culte de la volonté, le goût de la politique. Nous n'oublierons pas, en abordant cette nouvelle étude, les résultats déjà acquis ; nous tâcherons, autant que possible, de nous représenter les personnages en scène ; et c'est encore un spectacle — le spectacle oratoire — que nous allons entreprendre d'analyser.

## II. — LE SPECTACLE ORATOIRE.

Massinger laisse toujours à ses héros le temps de s'expliquer ; et comme ils sont tous enclins à commenter et à discuter leurs actes, comme l'auteur lui-même écrit avec une facilité proverbiale, il en résulte que nous sommes toujours pleinement renseignés sur ce qu'ils font et sur ce qu'ils veulent. Cette clarté extrême est peut-être susceptible de rebuter autant ou plus de lecteurs qu'elle n'en attirera ; quelques critiques objecteront que ces personnages si sûrs d'eux-mêmes, si conscients de tout ce qu'ils sentent, si inépuisablement diserts, sont trop de surface, dans un jour trop cru, et ne sauraient nous donner, sur eux-mêmes, ces échappées qui, sans qu'ils le prévoient, vous laissent deviner ce qu'ils sont. Massinger ne fait pas de théâtre impressionniste ; il aspire à l'effet net et définitif. Ce parti-pris, ou, si l'on veut, ce don, le sert inégalement. Dans les morceaux de tendresse, où, par une longue habitude, nous exigeons le fondu et la demi-teinte, il peut paraître dur et trop simple ; mais quand il s'agit d'opposer des passions brutales et têtues, il arrive au plus incontestable succès. Autre interprétation du même fait : certains passages, où le défaut de délicatesse est sensible, doivent être pénibles à jouer pour les acteurs ; la sécheresse de la donnée doit embarrasser leurs meilleures intentions. Au contraire, d'autres scènes violentes et heurtées doivent entraîner d'elles-mêmes ceux qui les parlent ; la manière de l'écrivain y souligne tous les contrastes, en illumine tous les retours ; le tableau se met en place de lui-même.



Voici une scène <sup>1</sup> qui a lieu entre deux personnages très passionnés l'un pour l'autre : Camiola, riche héritière, et Bertoldo, bâtard royal. Ce dernier, désolé des refus de Camiola, vient lui annoncer qu'il part pour la guerre, avec l'idée de la fléchir enfin. L'attitude stoïque de Camiola est ici une suite de son caractère ; nous essayons ailleurs d'expliquer cette conception ; mais le passage, pris en lui-même, risque de décevoir les friands du dialogue amoureux.

« BERTOLDO [*entre et embrasse Camiola*]. — Si, en arrachant cette exquise faveur à vos lèvres, belle dame, je me montre trop hardi, lorsque vous voudrez bien entendre que je prends là un baiser d'adieu, vous trouverez mon crime sinon excusé, du moins atténué.

« CAMIOLA. — Un baiser d'adieu, monsieur ? Quelle nation, envieuse du bonheur que goûte la Sicile dans votre charmante présence, peut vous acheter et vous ravir à elle ? Quel climat peut fournir des plaisirs au-dessus de ceux que vous goûtez ici, où vous êtes à la fois aimé et honoré : étoile polaire et guide de tous les cœurs, et, pour mettre en un seul mot le total de votre bonheur — frère du roi ?

« BERTOLDO. — Quoi ! vous seule, et avec une cruauté sans exemple, vous me contraignez à l'absence, et me privez de ces félicités que, dans un style élégant, vous semblez insinuer que je possède : et vous m'accusez, comme coupable d'un exil volontaire ? Que me sont les titres, le suffrage

---

1. MH, I, II.

BERTOLDO. If forcing this sweet favour from your lips [*kisses her*]  
Fair madam, argue me of too much boldness,  
When you are pleased to understand I take  
A parting kiss, if not excuse, at least,  
'T will qualify the offence.

CAMIOLA. A parting kiss, sir !  
What nation, envious of the happiness  
Which Sicily enjoys in your sweet presence,  
Can buy you from her ? or what climate yield  
Pleasures transcending those which you enjoy here,  
Being both beloved and honour'd, the north-star  
And guider of all hearts ; and, to sum up  
Your full accompt of happiness in a word,  
The brother of the King ?

BERTOLDO. Do you alone,  
And with an unexampled cruelty,  
Enforce my absence, and deprive me of  
Those blessings which you, with a polished phrase,  
Seem to insinuate that I do possess,  
And yet tax me as being guilty of  
My wilful exile ? What are titles to me,  
Or popular suffrage, or my nearness to  
The King in blood, or fruitful Sicily,  
Though it confess'd no sovereign but myself,

populaire, les liens de sang qui me rapprochent du roi, la riche Sicile — m'avouât-elle pour son seul souverain — ; quand vous, qui êtes l'essence de mon être, l'ancre de mon espérance, la réelle substance de ma félicité — dans votre mépris, changez tout cela en ombres qui s'effacent et trompent ?

« CAMIOLA. — Vous m'accusez sans cause.

« BERTOLDO. — Il faut que vous avouiez. Mais répondez à l'amour par l'amour, scellez notre alliance par l'union de nos âmes : avec quelle joie alors (fussé-je maintenant même au fort de l'action et assuré, en poursuivant ma fortune, que la Victoire ailée viendrait, toute brillante, se poser sur ma tente), avec quelle joie ôterais-je mon armure, dans l'entraînement même du succès, et, comme Antoine, courrais-je sur les traces de ma Cléopâtre ! — Consentez-vous encore à jeter sur moi un regard de fureur ?

« CAMIOLA. — Que la vérité en témoigne pour moi, dans le jugement de mon âme, vous êtes un homme si parfait, si absolument achevé, si riche des mérites les plus rares et les plus souhaités qui puissent faire une vierge captive, que, si à cet instant même, tous les monarques porte-sceptre de ce monde occidental me disputaient à vous et que Camiola fut digne d'une telle rivalité, vous seul remporteriez la couronne.

« BERTOLDO. — S'il en est ainsi, qu'est-ce qui écarte de moi votre faveur ?

When you, that are the essence of my being,  
The anchor of my hopes, the real substance  
Of my felicity, in your disdain,  
Turn all to fading and deceiving shadows ?  
CAMIOLA. You tax me without cause.

BERTOLDO. You must confess it.

But answer love with love, and seal the contract  
In the uniting of our souls, how gladly  
(Though now I were in action, and assured  
Following my fortune, that plumed Victory  
Would make her glorious stand upon my tent)  
Would I put off my armur, in my heat  
Of conquest, and like Anthony pursue  
My Cleopatra ! Will you yet look on me  
With an eye of favour ?

CAMIOLA. Truth bear witness for me.

That, in the judgment of my soul, you are  
A man so absolute and circular,  
In all those wished for rarities that may take  
A Virgin captive, that, though at this instant  
All sceptr'd monarchs of the Western world  
Were rivals with you, and Camiola worthy  
Of such a competition, you alone  
Should wear the garland.

BERTOLDO. If so, what diverts  
Your favour from me?

« CAMIOLA. — Ce n'est aucun défaut que je vois en vous, ni dans votre apparence, ni dans votre esprit, ni dans votre condition.

BERTOLDO. — Alors ?

« CAMIOLA. — C'est la conscience de mes propres imperfections. Hélas, monsieur, nous ne sommes pas les rayons d'un même cercle, mais, comme des parallèles, nous ne pouvons jamais, d'aucune manière, nous croiser en un centre commun. Votre naissance, monsieur, à elle seule serait une ample dot pour une femme de condition plus relevée que moi ; et votre beauté, fussiez-vous roturier, dépasse de beaucoup tout prix qu'on y peut mettre. De plus, un esprit si lumineux, si bien muni de facultés harmonieuses, tellement formé par le ciel, que, fussiez-vous, physiquement, un Thersite — sans ancêtres et, de condition, un Irus — néanmoins, second Ulysse, vous contraindriez tous les yeux, toutes les oreilles, à vous aimer, rien qu'à vous voir, rien qu'à vous entendre, à s'émerveiller de votre narration incomparable. Mais tout cela relié en un même volume ! permettez-moi de considérer ces qualités avec admiration, sans oser croire, dans un espoir où je me bercerais moi-même, qu'il me soit ni permis, ni possible, de les posséder.

« BERTOLDO. — Comme vous ruinez l'édifice que vous voudriez paraître élever ! Je ne connais point de disproportion entre nous. Vous êtes une héritière, issue d'une noble famille : belle, riche, jeune, et, sous tous les rapports, mon égale.

---

CAMIOLA.

No Mulct in yourself,

Or in your person, mind, or fortune.

BERTOLDO.

What then ?

CAMIOLA.

The consciousness of mine own wants. Alas sir !

We are not parallels, but like lines divided,  
Can ne'er meet in one centre. Your birth, sir,  
Without addition, were an ample dowry  
For one of fairer fortunes ; and this shape,  
Were you ignoble, far above all value :  
To this, so clean a mind, so furnished with  
Harmonious faculties moulded from heaven,  
That, though you were Thersites in your features,  
Of no descent, and Irus in your fortunes,  
Ulysses-like, you 'd force all eyes and ears  
To love, but seen ; and when they heard, wonder at  
Your matchless story : but all these bound up  
Together in one volume ! give me leave  
With admiration to look upon them ;  
But not presume, in my own flattering hopes,  
I may or can enjoy them.

BERTOLDO.

How you ruin

What you would seem to build upon ! I know no  
Disparity between us ; you 're an heir,  
Sprung from a noble family ; fair, rich, young,  
And every way my equal.



« CAMIOLA. — Monsieur, excusez-moi ; il n'y a point d'harmonie quand, dans la même aire, éclosent l'aigle et le roitelet — brocart et frise dans le même habit : monstrosité ! Mais supposez que ce qui en vous est de trop, soit diminué, et que les mérites qui me manquent me soient donnés : l'obstacle le plus fort, la religion, vous barre la route. Vous êtes, monsieur, chevalier de Malte, et votre ordre vous astreint au célibat. Vous ne pouvez m'épouser, et, j'en suis convaincue, vous êtes trop généreux pour me poursuivre (même si ma faiblesse y consentait), dans le sentier de la honte.

« BERTOLDO. — Une dispense, madame, me déliera aisément.

« CAMIOLA. — Oh ! prenez garde, monsieur. Lorsque les vœux que nous avons faits au ciel sont annulés pour servir nos intérêts sur la terre, nous nous attirons une malédiction au lieu de la faveur céleste.

« BERTOLDO. — Ne me reste-t-il aucune espérance ?

« CAMIOLA. — Non, ni à moi non plus, sinon cet espoir qui est voisin de l'impossible. L'amour véritable doit avoir les deux pieds de niveau, tel n'est point le nôtre, monsieur. Mais soyez toujours assuré, qu'en dehors de ceci, je serai toute dévouée à votre service.

» BERTOLDO. — Et c'est là votre sentence définitive ?

» CAMIOLA. — Irrévocable.

CAMIOLA.

Sir, excuse me ;

One aerie with proportion ne'er discloses  
The eagle and the wren : — tissue and frieze  
In the same garment, monstrous ! But suppose,  
That what 's in you excessive were diminished,  
And my desert supplied ; the strongest bar,  
Religion, stops our entrance : you are, sir,  
A Knight of Malta, by your order bound  
To a single life ; you cannot marry me ;  
And, I assure myself, you are too noble  
To seek me, though my frailty should consent,  
In a base path.

BERTOLDO.

A dispensation, lady,

Will easily absolve me.

BERTOLDO.

O take heed, sir !

When what is vowed to heaven is dispens'd with  
To serve our ends on earth, a curse must follow,  
And not a blessing.

BERTOLDO.

Is there no hope left me ?

CAMIOLA.

Nor to myself, but is a neighbour to  
Impossibility. True love should walk  
On equal feet ; in us it does not, sir :  
But rest assured, excepting this, I shall be  
Devoted to your service.

BERTOLDO.

And this is your

Determinate sentence ?

CAMIOLA.

Not to be revoked.

» BERTOLDO. — Adieu donc, adorable cruelle ; qu'en moi périsse toute pensée de la femme. Que la lumière éclatante de la guerre généreuse éteigne la faible chandelle de l'amour, qui ne m'éclaire que pour me montrer ma sottise. Honneur, sois ma maîtresse éternelle ; et que la folle passion te serve en esclave.

» [*Il sort*] ».

Ce qui frappe le plus dans cet entretien entre deux êtres que l'écrivain, par ailleurs, nous peint pénétrés de mutuel amour, c'est leur hostilité ouverte. Ils sont comme dédoublés ; chacun voit en l'autre et ce qu'il désire et une volonté qu'il lui faut combattre. Camiola se refuse, pied à pied, à un prince qu'elle adore, et le prince, qui plaide une excellente cause, voit ses arguments pulvérisés par une logique inexorable. Son exaspération ne se comprend que trop. De même que les auteurs de romans d'aventures créent des malechances bizarres et invraisemblables pour retarder le succès final des héros sympathiques, au moment même où l'ingéniosité de ceux-ci semble leur permettre la réussite, de même on serait porté à accuser Massinger d'inventer des scrupules à plaisir pour donner lieu à des discussions où il excelle à raffiner. La critique de Hazlitt <sup>1</sup> nous vient à l'esprit : « Il s'attache arbitrairement à un objet qu'il n'y a pas de motif de poursuivre... et alors, en montant ses héros et ses héroïnes jusqu'à leur faire réaliser cet objet de sang-froid et aveuglement, il croit atteindre le vrai pathétique et le vrai sublime de la vie humaine ». L'observation de Hazlitt est plus juste que l'explication qu'il en donne. Je ne crois pas que ce soit une erreur psychologique qui ait égaré Massinger : la formule scénique où il savait le mieux réussir était celle du duel verbal, et c'est fatalement dans cette direction qu'il s'orientait.

Nous aurons plus de satisfaction à lire un morceau où les personnages sont, pour ainsi dire, des ennemis nés ; où, de plus, chaque moment de l'action doit lever en eux un peu plus de haine. Cet épisode suit de près le grand tableau du *Duc de Milan* que nous vîmes précédemment. Après la nouvelle du désastre de Pavie, Sforza se décide à aller invoquer la clémence du vain-

---

BERTOLDO.      Farewell, then, fairest cruel ! all thoughts in me  
Of women perish. Let the glorious light  
Of noble war extinguish love's dim taper,  
That only lends me light to see my folly :  
Honour, be thou my ever living mistress,  
And fond affection, as thy bond-slave, serve thee ! [Exil]

1. [Lectures on the Age of Elizabeth]. « He fixes arbitrarily on some object which there is no motive to pursue... and then by screwing up his heroes or heroines to the deliberate and blind accomplishment of this, thinks to arrive at the true pathos and sublime of human life ».

queur, Charles-Quint ; mais, fou à l'idée que, au cas où l'empereur se déciderait à sévir contre lui, Marcelia pourrait lui échapper, il donne à Francisco l'ordre écrit de la tuer si sa démarche échoue. La mère et la sœur du duc profitent de son départ pour se venger de l'humiliation où il les tint vis-à-vis de sa femme ; elles lui donnent un concert pour troubler son deuil. De là s'ensuit un échange d'insultes — presque une bataille, si Francisco n'apparaissait et ne renvoyait les deux princesses dans leurs appartements. Il reste seul avec Marcelia. [Acte II, scène I].

« FRANCISCO <sup>1</sup>. — Qu'elles commencent par savoir ce qu'elles sont, et le service et l'honneur qui vous sont dus ; lorsqu'elles auront reconnu cela, vous pourrez de nouveau les accueillir en votre faveur ; ce qui semblera un acte généreux.

« MARCELIA. — A mes remerciements, le duc joindra les siens, s'il revient nous donner le bonheur de sa présence.

« FRANCISCO. — Il n'est rien qui puisse être ajouté à votre gracieuse approbation : voilà le gros lot, vraiment ; tout le reste, billets nuls et sans valeur. De même que, dans les actions bonnes, celui qui les entreprend trouve sa récompense, les prodiguerait-il à des ingrats ; de même, tout service exécuté pour un objet aussi aimable — si périlleux qu'il soit — si susceptible d'être mal interprété — trouve cependant dans votre faveur une fin qu'il souhaite et dont il se glorifie.

« MARCELIA. — De votre part, je prends ceci pour fidèle soumission ; mais, chez tout autre, cela paraîtrait flatterie grossière.

---

1. FRANCISCO. Let them first know themselves, and how you are  
To be serv'd and honour'd ; which, when they confess,  
You may again receive them to your favour :  
And then it will shew nobly.

MARCELIA. With my thanks,  
The duke shall pay you his, if he return  
To bless us with his presence.

FRANCISCO. There is nothing,  
That can be added to your fair acceptance  
That is the prize, indeed ; all else are blanks,  
And of no value. As, in virtuous actions,  
The undertaker finds a full reward,  
Although confer'd upon unthankful men ;  
So, any service done to so much sweetness,  
However dangerous, and subject to  
An ill construction, in your favour finds  
A wish'd and glorious end.

MARCELIA. From you, I take this  
As loyal duty ; but, in any other,  
It would appear gross flattery.



« FRANCISCO. — Flatterie, madame ! Vous êtes si précieuse et excellente en tout, et élevée si haut sur un roc de vertu, que le vice ne peut vous atteindre. Qui considère ce temple, édifié par la nature à la perfection, sans se courber devant lui, sans apprendre, à force de dévotion, non seulement à lui adresser des prières, mais à l'aimer ?

« MARCELIA. — (*à part*) Où veut-il donc en venir ?

« FRANCISCO. — Pardonnez donc, madame, si, en moi, un excès d'humble soumission m'enseigne à espérer ; — et, bien qu'il ne soit pas au pouvoir de l'homme de mériter pareille félicité — ma piété (car c'est plus que de l'affection) — sera peut-être récompensée.

« MARCELIA. — Elle l'est dans ma reconnaissance ; et, sur ma main, je consens à ce que vous preniez pleine possession de ce salaire ; mais, prenez garde, tenez-vous en là, et ne nourrissez point d'espoir au delà ; autrement, le résultat vous sera fatal.

« FRANCISCO. — Fût-il mortel — d'une mort accompagnée de tourments que nul tyran n'imagina encore — pourtant il faut que je dise que je vous aime.

« MARCELIA. — Oui, en sujet : ce qui vous siéra.

« FRANCISCO. — Adieu, cérémonies ! et puisque vous ne voulez pas me comprendre, sinon dans un langage simple et ordinaire — mettant de côté

---

FRANCISCO.

Flattery, Madam !

You are so rare and excellent in all things,  
And raised so high upon a rock of goodness,  
As that vice cannot reach you ; who but looks on  
This temple, built by nature to perfection,  
But must bow to it ; and out of that zeal,  
Not only learn to adore it, but to love it ?

MARCELIA.

Whither will this fellow ? [*aside*]

FRANCISCO.

Pardon, therefore, madam,

If an excess in me of humble duty,  
Teach me to hope, and though it be not in  
The power of man to merit such a blessing,  
My piety, for it is more than love,  
May find reward.

MARCELIA.

You have it in my thanks ;

And, on my hand, I am pleased that you shall take  
A full possession of it : but, take heed  
That you fix here, and feed no hope beyond it ;  
If you do, it will prove fatal.

FRANCISCO.

Be it death,

And death with torments tyrants ne'er found out,  
Yet I must say, I love you.

MARCELIA.

As a subject ;

And 'twill become you.

FRANCISCO.

Farewell, circumstance !

And since you are not pleased to understand me,

tout respect superstitieux, je vous aime en homme, et, en homme, je voudrais vous posséder. Pourquoi tressaillir et me fuir ? Je ne suis pas un monstre et vous n'êtes qu'une femme, une femme faite pour céder et que mille exemples persuadent qu'il est légitime de le faire. Des faveurs de cette nature ne sont point, au siècle où nous sommes, des miracles, chez les plus grands ; donc, madame...

« MARCELIA. — Loin de moi ! — O puissances ! — Bête libidineuse — et de plus ingrate ! — crime que fuient les créatures privées de raison ! Est-ce que les grâces princières, les faveurs, les honneurs, dont, non sans faire tort à sa sagesse, ton maître et protecteur te combla, sont enterrés sous trois jours d'absence ? N'a-t-il point fait de toi — toi, être obscur, presque sans nom — un objet d'envie pour les plus grands ? Ne t'ai-je point honoré plus haut que ton rang, ne t'ai-je point traité en ami, non en serviteur ? Et cette tentative impudente de souiller mon honneur est-elle le juste prix des faveurs que tous deux nous avons risquées sur ta personne ?

« FRANCISCO. — Ecoutez ma défense.

« MARCELIA. — Le diable pourrait implorer miséricorde avec autant de garantie de succès que toi tu réussirais à te défendre. La luxure te brûle-t-elle si ardemment ? Ton orgueil est-il monté trop haut pour qu'une autre qu'une

---

But by a plain and usual form of speech ;  
All superstitious reverence laid by,  
I love you as a man, and, as a man,  
I would enjoy you. Why do you start, and fly me ?  
I am no monster, and you but a woman,  
A woman made to yield, and by example  
Told it is lawful : favours of this nature  
Are in our age no miracles in the greatest ;  
And therefore, lady....

MARCELIA.

Keep off ! O you Powers!  
Libidinous beast ! and, add to that, unthankful !  
A crime, which creatures wanting reason fly from.  
Are all the princely bounties, favours, honours,  
Which, with some prejudice to his own wisdom,  
Thy lord and raiser hath confess'd upon thee,  
In three days' absence buried ? Hath he made thee,  
A thing obscure, almost without a name,  
The envy of great fortunes : Have I graced thee,  
Beyond thy rank, and entertain'd thee, as  
A friend, and not a servant ? and is this,  
This impudent attempt to taint mine honour,  
The fair return of both our ventured favours ?  
Hear my excuse.

FRANCISCO.

MARCELIA.

The devil may plead mercy,  
And with as much assurance, as thou yield one.  
Burns lust so hot in thee ? or is thy pride  
Grown up to such a height, that, but a princess,

princesse te contente ? — que dis-je, une princesse qui est l'épouse de celui à qui te rattachent tous les liens de la dépendance ? — Lis ma vie et découvre une seule action assez douteuse pour que le sot le plus épris de lui-même, rehaussé de tout ce dont la fortune pourrait le combler, y vît la moindre invitation à espérer trouver le chemin de ma faveur ; — si tu y parviens, je serai — et c'est là ce que mes ennemis me peuvent souhaiter de pire — je serai ta catin.

« FRANCISCO. — Il est reconnu, madame, que toute la carrière de votre vie est un modèle pour les femmes chastes et vertueuses. Dans votre beauté, que j'aimai dès que je la vis, je lus, comme dans un pur cristal, votre âme céleste, lumineuse et immaculée ; et, tant que le duc vous prisait à votre valeur — en admettant qu'il fût donné à l'homme de rendre un pareil hommage — je pouvais à juste titre l'envier, mais n'aurais point osé espérer vous arrêter dans la course impétueuse de votre vertu. Mais à présent que je constate qu'il est déchu de son bonheur, et, si idolâtre qu'il prétende paraître, refroidi dans son affection ; j'ai la présomption, à cause de sa barbare indifférence à votre égard, de vous offrir mon sincère service. Et je ne suis point tenu de considérer les bontés passées d'un homme, qui, de tous ceux qui vivent, est le plus ingrat.

« MARCELIA. — Impudence inouïe !

---

No woman can content thee ; and, add to it,  
His wife and princess, to whom thou art tied  
In all the bonds of duty ? — Read my life,  
And find one act of mine so loosely carried,  
That could invite a most self-loving fool,  
Set off with all that fortune could throw on him,  
To the least hope to find way to my favour ;  
And what 's the worst mine enemies could wish me,  
I'll be thy strumpet.

FRANCISCO.

'Tis acknowledged, madam,  
That your whole course of life hath been a pattern  
For chaste and virtuous women. In your beauty,  
Which I first saw, and loved, as a fair crystal,  
I read you heavenly mind, clean and untainted ;  
And while the duke did prize you to your value,  
Could it have been in man to pay that duty,  
I well might envy him, but durst not hope  
To stop you in your full career of goodness ;  
But now I find that he 's fallen from his fortune,  
And, how soever he would appear doting,  
Grown cold in his affection ; I presume  
From his most barbarous neglect of you,  
To offer my true service. Nor stand I bound,  
To look back on the courtesies of him,  
That, of all living man, is most unthankful.

MARCELIA.

Unheard of impudence !



« FRANCISCO. — Vous direz que je suis modéré quand vous aurez entendu mon récit. Peut-il m'accuser, moi qui ai reçu de lui d'insignifiantes faveurs matérielles, d'être ingrat, quand lui, qui goûta le premier et possède depuis si longtemps vos doux embrassements, qui contiennent en eux, pleinement, toutes les béatitudes dont notre nature fragile est capable — comme saouï de bonheur, méprise celle qui lui donne la félicité ; oui, comme s'il ne pouvait atteindre le chef-d'œuvre de méchanceté où il aspire, sans récompenser ces faveurs dont il est l'obligé, d'une haine cruelle et meurtrière ? — Vous pensez qu'il vous aime d'une ferveur sans exemple ; que dis-je, qu'il est fou de vous, comme si, en vous, était quelque chose de plus qu'humain : alors que, à mon su, il désire depuis longtemps vous voir parmi les morts — et que moi, que vous méprisez à ce point, suis peut-être votre sauveur.

« MARCELIA. — Bénissez-moi, bons anges, ou je suis foudroyée ! Des mensonges aussi perfides et aussi méchants, et fabriqués pour une fin aussi damnable, ne peuvent être exprimés par une langue humaine. Mon mari me hair ! Démens-toi toi même, perfide maudit ! Ton âme, si tu en as une, peut témoigner que nulle dame ne dut autant de reconnaissance à la sincère affection de son seigneur et maître que j'en dois à celle de Sforza. Si tu veux agir sur ma faiblesse crédule, dis-moi, plutôt, que la terre se meut ; que le

---

FRANCISCO.

You 'll say I am modest

When I have told the story. Can he tax me,  
That have received some worldly trifles from him,  
For being ungrateful ; when he, that first tasted,  
And hath so long enjoy'd, your sweet embraces,  
In which all blessings that our frail condition  
Is capable of, are wholly comprehended,  
As cloyed with happiness, contemns the giver  
Of his felicity ; and, as he reached not  
The masterpiece of mischief which he aims at,  
Unless he pay those favours he stands bound to,  
With fell and deadly hate ! — You think he loves you  
With unexampled fervour ; nay, dotes on you,  
As there were something in you more than woman :  
When, on my knowledge, he long since hath wished  
You were among the dead ; — and I, you scorn so,  
Perhaps, am your preserver.

MARCELIA.

Bless me, good angels,

Or I am blasted ! Lies so false and wicked,  
And fashion'd to so damnable a purpose,  
Cannot be spoken by a human tongue,  
My husband hate me ! give thyself the lie,  
False and accursed ! Thy soul, if thou hast any,  
Can witness, never lady stood so bound  
To the unfeign'd affection of her lord,  
As I do to my Sforza. If thou wouldst work  
Upon my weak credulity, tell me, rather,

soleil et les astres sont immobiles, que l'océan ignore flux et reflux ; que la paix règne entre le lion et l'agneau ; que l'aigle rapineux et la colombe habitent la même aire et y élèvent leurs petits ; dis-moi tout ce qui est contre nature ; et j'y ajouterai foi, plutôt que je ne croirai que mon seigneur est capable de voir en moi autre chose qu'un joyau qu'il aime plus que lui-même, et plus que l'univers.

« FRANCISCO. — O innocence abusée ! simplicité dupée ! ce serait un péché pour lequel nous n'avons point de nom, que de vous laisser plus longtemps dans cette erreur obstinée ; lisez ici son affection ; et alors, regardez combien vous lui êtes chère ! C'est bien son écriture, que nulle ingéniosité ne sut jamais contrefaire. [*Il donne à Marcelia l'ordre de Sforza*].

« MARCELIA. — C'est bien sa main, j'en suis certaine. Je vais voir ce qui est écrit.

« FRANCISCO. — Oui, voyez.

« MARCELIA. — » Vous connaissez ma volonté et l'heure de la mort de « Marcelia ; ne manquez point de l'accomplir, car vous en répondrez, non » seulement par votre tête, mais par la ruine de toute votre famille. Et ceci, « écrit de ma propre main et signé de mon sceau privé, sera votre mandat « régulier. — Lodovico Sforza ».

« — J'obéis à cet ordre ! chaque mot est un poignard et me perce au cœur. [*Elle s'évanouit*].

That the earth moves ; the sun and stars stand still ;  
The ocean keeps nor floods nor tides ; or that  
There 's peace between the lion and the lamb ;  
Or that the ravenous eagle and the dove  
Keep in one aerie, and bring up their young ;  
Or anything that is averse to nature ;  
And I will sooner credit it, than that  
My lord can think of me, but as a jewel,  
He loves more than himself, and all the world.

FRANCISCO. O innocence abused ! simplicity cozen'd !  
It were a sin, for which we have no name,  
To keep you longer in this wilful error,  
Read his affection here, — and then observe [*Gives her a paper*]  
How dear he holds you ! 'Tis his character,  
Which cunning yet could never counterfeit.

MARCELIA. 'Tis his hand, I'm resolv'd of it. I'll try  
What the inscription is.

FRANCISCO. Pray you, do so.

MARCELIA. [*Reads*]. — You know my pleasure, and the hour of Marcelia's death, which fail not to execute, as you will answer the contrary, not with your head alone, but with the ruin of your whole family. And this, written with mine own hand, and signed with my privy signet, shall be your sufficient warrant.

Lodovico Sforza.

I do obey it ! every word's a poniard,  
And reaches to my heart. [*Swoons*].

« FRANCISCO. — Qu'ai-je fait ? Madame ! Pour l'amour du ciel, madame ! — O destin ! — je vais ployer son corps : c'est encore là un plaisir — je vais la ranimer à force de baisers. Chère dame ! — Elle bouge. Pour l'amour du duc, pour l'amour de Sforza !

« MARCELIA. — De Sforza ! — loin de moi ; même morte, je veux être sienne, et que mes cendres aussi aient l'horreur de tout autre. O méchant et cruel ! Apprenez, femmes, apprenez à ne vous fier que les unes aux autres ; il n'y a point de foi chez l'homme. Sforza est perfide, perfide à Marcelia !

« FRANCISCO. — Mais moi je suis fidèle et je vis pour vous rendre heureuse. Toute la pompe, la magnificence, le respect dont vous jouîtes, étant sienne, comparés à ce que vous aurez, quand vous serez mienne, vous les oublierez. Perdez son souvenir et jetez vos rayons réconfortants sur votre nouvelle créature ; et sachez que, ce que j'ai tramé pour votre bien, le destin ne peut le changer. Si l'empereur n'ôte pas la vie au duc, il mourra à son retour, et de ma main ; ma femme [Mariana, sœur du duc], qui doit lui succéder, suivra promptement — alors nous régnerons seuls ! Car, de mon bras, je traverserai des mers de sang, ou ferai un pont dont les arches seront des os humains — mais enfin j'atteindrai en vous mon objet, ô très chère, la plus chère et la meilleure des femmes.

---

FRANCISCO.

What have I done ?

Madam ! for heaven's sake, madam ! — O my fate !

I'll bend her body : this is yet some pleasure :

I'll kiss her into a new life. Dear lady ! —

She stirs. For the duke's sake, for Sforza's sake —

MARCELIA.

Sforza's ! stand off ; though dead, I will he his,

And even my ashes shall abhor the touch

Of any other. — O unkind, and cruel !

Learn, women, learn to trust in one another ;

There is no faith in man : Sforza's false,

False to Marcelia !

FRANCISCO.

But I am true,

And live to make you happy. All the pomp,

State, and observance you had, being his,

Compared to what you shall enjoy, when mine

Shall be no more remembered. Lose his memory,

And look with cheerful beams on your new creature ;

And know, what he hath plotted for your good,

Fate cannot alter. If the emperor

Take not his life, at his return he dies,

And by my hand ; my wife, that is his heir,

Shall quickly follow : then we reign alone !

For with this arm I'll swim through seas of blood,

Or make a bridge, arch'd with the bones of men,

But I will grasp my aims in you, my dearest,

Dearest, and best of women !



« MARCELIA. — Tu es un scélérat ! Toutes les caractéristiques des archi-scélérats, combinées en une personne, ne sauraient donner l'idée de ce que tu es. Je préfère la haine de Sforza , bien qu'elle me marque pour la tombe, à ta vile passion. Je suis encore pure et immaculée en l'affection fidèle que je lui porte ; et cette affection ne sera point corrompue, bien que lui soit souillé ; et je ne renoncerai pas à mon innocence, sous prétexte qu'il s'est montré coupable. Pour toi, tu es un être qu'à l'égal du diable lui-même je déteste et méprise.

« FRANCISCO. — Toi, alors, tu n'es plus rien ; ta vie est en mon pouvoir, femme hautaine ! Penses-y et tremble.

« MARCELIA. — Non, quand bien même tu devrais, maintenant, jouer ton rôle de bourreau. Tu peux bien être mon exécuteur et n'es bon qu'à pareil métier : mais n'espère point avoir de moi la moindre faveur. Je ne te regarderai jamais que comme la honte de l'espèce humaine ; ainsi, en te maudissant pour que ta conscience soit torturée ici-bas et pour que tu souffres plus tard en enfer, je crache sur toi ; et, me hâtant de me réconcilier avec le ciel, je t'attends comme mon bourreau. [*Elle sort*].

Tout n'est point admirable dans ce morceau : il y aurait beaucoup de réserves à faire au point de vue littéraire ; l'auteur se contente, même au paroxysme de la passion, d'un parler facile et conventionnel. Les « impossibilités » que Marcelia accumule, pour affirmer sa foi en Sforza, ont l'air d'être

---

MARCELIA.

Thou art a villain !

All attributes of arch-villains made into one,  
Cannot express thee. I prefer the hate  
Of Sforza, though it mark me for the grave,  
Before thy base affection. I am yet  
Pure and unspotted in my true love to him ;  
Nor shall it be corrupted, though he 's tainted :  
Nor will I part with innocence, because  
He is found guilty. For thyself, thou art  
A thing, that equal with the devil himself,  
I do detest and scorn.

FRANCISCO.

Thou, then, art nothing :

Thy life is in my power, disdainful woman !  
Think on 't, and tremble.

MARCELIA.

No, though thou wert now

To play thy hangman's part. — Thou well may'st be  
My executioner, and art only fit  
For such employment ; but ne'er hope to have  
The least grace from me. I will never see thee,  
But as the shame of men ; so, with my curses  
Of horror to thy conscience in this life,  
And pains in hell here after, I spit at thee ;  
And, making haste to make my peace with heaven,  
Expect thee as my hangman. [*Exil*].

tirées d'un magasin de rhétorique, à la fois abondant et bon marché : « dis-moi plutôt que la terre se meut, que le soleil est fixe... etc. ». Le jeu de mots assez contestable qu'elle se permet après avoir lu le fatal mandat ne saurait, en lui-même, nous émouvoir beaucoup : « chaque mot est un poignard et me perce le cœur ». La beauté de la scène n'est pas proprement littéraire, mais théâtrale. Comment va se comporter cette femme à qui est présenté son arrêt de mort, de la main même de celui qui prétend la posséder ; comment va-t-elle soutenir la ruine de son amour et la promesse d'une fin cruelle ? Nous attendons de Marcelia une double réaction : d'idole de Sforza, elle se voit réduite au rang de son esclave ; et, de princesse adulée par Francisco, elle devient sa proie convoitée et impuissante. A ces deux inattendus, la réponse est complète et saisissante : une énergie extraordinaire, qui ébranle l'atmosphère et détruit les plans machiavéliques du traître, se ramasse dans la petite souveraine ; si elle s'évanouit, c'est pour se redresser aussitôt, hérissée de résistance, inviolable et effrayante. Nous nous souvenons peut-être d'avoir vu dans quelque mélodrame une héroïne menue et jolie, à la merci d'un méchant herculéen, retourner la situation, aux applaudissements de la salle, parce qu'elle tire de son corsage un revolver et décontenance son persécuteur ; le revirement qui se produit ici est analogue, semblable l'enthousiasme que provoque Marcelia.

La femme contre l'homme, le faible contre le fort, la vertu contre le mal, ce sont des contrastes toujours assurés du succès ; nous savons déjà, nous saurons de plus en plus, combien ils sont chers à Massinger, à quel point ils font partie intégrante de sa philosophie même ; il était donc ici sur un terrain où il se sentait à peu près sûr de satisfaire le goût du public de tous les temps, et où, d'ailleurs, il était d'accord avec ses plus chères préférences. Marcelia garde sa chasteté d'épouse et défie le favori, qui est le maître du moment : voilà qui nous satisfait. Sur cette donnée générale et éminemment avantageuse, l'auteur devait ménager des effets : c'est ce qu'il a fait, d'abord par une gradation assez simple : insinuations de Francisco, déclaration, indignation de Marcelia, révélation du projet de Sforza, évanouissement, puis recrudescence d'énergie et débat enflammé de haine — ces divers instants s'imposaient au dramaturge : mais il est un trait plus propre à Massinger, et qui permet à chacun des adversaires de donner toute sa mesure : chacun laisse à l'autre le temps de parler, de démontrer, d'invectiver ; ils ont, avec toute l'hostilité qui les anime l'un contre l'autre, un sentiment de loyauté qui leur dit de s'écouter mutuellement ; ils aiment la lutte et attendent les coups avec une sorte de plaisir, pour riposter d'autant plus hardiment. Et c'est aussi là un charme auquel les spectateurs élizabéthains devaient être plus sensibles que nous ne le sommes.

Ce combat que Massinger ne craint pas de prolonger et dont la salle

compte les coups avec un plaisir savant, il arrive, parfois, qu'il se concentre et se réduise, et que l'intensité s'en ramasse en quelques reparties chargées de passion ; les personnages sont montés à une telle tension que le débat se précipite et court à une fin violente. Nous avons vu Marcelia contre Francisco ; une lutte plus émouvante encore, est celle qu'elle soutient contre Sforza et où elle joue sa vie et la perd. Le duc est revenu de sa démarche auprès de l'empereur, amant toujours effréné, prêt à jouir de ce qu'il avait redouté de se voir ôter ; mais Marcelia, mortellement offensée, ne veut plus l'aimer. Dans son instinct de lutteuse, qui l'anime en massingérienne authentique, elle se rebelle contre celui à qui elle devrait pardonner ; elle veut l'exaspérer, taquine sa jalousie féroce — tâche trop facile puisque la mère même et la sœur du duc l'accusent d'être une épouse traîtresse, et que Francisco feint de se laisser arracher l'aveu qu'il est poursuivi de ses sollicitations ! C'est sur le coup même de ces révélations que Sforza ordonne qu'on lui amène sa femme [DM., IV, III].

« [*Marcelia est amenée par des gardes*] <sup>1</sup>.

« MARCELIA. — Où est ce monstre, cet arbre ambulant de jalousie, ce rêveur, cette soi-disant bête cornue ? — Oh ! vous êtes là, messire ! Est-ce par votre commandement, avec votre autorisation, que je suis soumise à si vil traitement ? — Lequel de mes mérites, de mes peines, de mes services, des soins que j'ai mis à vous plaire (car, devant un soupçonneux et un ingrat, je puis, sans rougir, être la trompette de ma gloire), appelle cette conduite barbare ? Osez-vous me considérer sans que la honte scelle votre visage ?

« SFORZA. — Impudente, combien laide tu apparais à présent ! Ton intention seule de faire la putain ne te laisse point assez de sang pour composer une honnête rougeur : qu'eût-ce été, si elle avait été réalisée !

---

1. — [Enter... Guard with Marcelia].

MARCELIA.

Where is this monster,  
This walking tree of jealousy, this dreamer,  
This horned beast that would be ? Oh ! are you here, sir ?  
Is it by your commandment or allowance,  
I am thus basely used ? Which of my virtues,  
My labours, services, and cares to please you,  
(For, to a man suspicious and unthankful,  
Without a blush I may be mine own trumpet),  
Invites this barbarous course ? dare you look on me  
Without a seal of shame :

SFORZA.

Impudence,  
How ugly thou appear'st now ! Thy intent  
To be a whore, leaves thee not blood enough  
To make an honest blush : what had the act done ?





### III. — LA SCÈNE JUDICIAIRE.

Jusqu'ici nous avons examiné des scènes où le débat se restreignait entre deux champions — c'est un combat privé, en champ clos. Mais la tendance rhétoricienne de Massinger était trop forte pour se contenter de ce que j'oserai appeler cette musique de chambre oratoire ; elle le porte à la symphonie, aux morceaux où une pensée d'ensemble groupe et dirige des parties multiples et diverses. Ce débat généralisé ne naît point, dans son drame, librement ; les orateurs ne viennent pas, spontanément, donner leurs idées à propos d'un sujet qu'ils ne prévoyaient point : Massinger procède officiellement, avec formalités ; tout est organisé d'avance ; il y a un ordre du jour, un président et chacun doit parler à son tour. Ce n'est plus une âpre dispute, une querelle de personnes ; c'est une solennité, un concours d'éloquence, d'où la passion doit être bannie.

Cette sorte de composition affecte différentes formes. Tantôt c'est un procès judiciaire, devant un tribunal ou une autorité constituée : un accusé doit répondre d'un crime qui lui est imputé, et nous avons, avec plus d'ampleur et d'apparat, plus de magnificence verbale, ce que nous avons accoutumé de voir sous certaines rubriques de nos journaux. D'autres fois, la discussion est politique : au sein d'une assemblée, les grands intérêts sont examinés, les combinaisons sont pesées, l'histoire vivante se joue sous nos yeux. Enfin, il arrive que le caractère officiel du début soit moindre, que, en dehors des organisations régulières, un jugement se fasse d'après les formes établies, par le sentiment qu'ont les intéressés de la convenance qu'il y a à suivre des traditions correctes. La discussion, pour être improvisée, ne perd ni gravité, ni ampleur, et le prestige de la chose jugée est toujours égal. Sur ce point, les personnages de Massinger ont tous même conscience.

Ce sont toutes ces différentes espèces que je groupe sous le nom de scènes judiciaires, car la scène proprement judiciaire est à la fois le type le plus accusé et le modèle de tout le genre dont j'aborde l'étude chez Massinger. L'appareil de la justice, tant par la pompe dont on peut l'accompagner que par l'importance extrême des intérêts qui en dépendent, est un grand élément d'attrait dramatique, un tableau où il y a des juges et des accusés devient le morceau le plus impressionnant d'une pièce, car les juges ont un costume qui frappe et les accusés sont dans une position critique ; la curiosité, qui attire déjà tant de spectateurs aux tribunaux, se double, au théâtre, de la satisfaction de voir tout arrangé suivant la méthode la plus émouvante. Un vrai procès peut être ennuyeux, un procès sur la scène ne doit jamais l'être. Cette mine de succès, nous nous douterions à priori qu'elle fut exploitée avant Massinger, de même que nous savons qu'elle fournit encore de

grandes richesses. La robe rouge de Portia est peut-être un des plus vifs souvenirs de ceux qui ont vu jouer *The Merchant of Venice* ; cette scène là et le grand procès de *Vittoria Corombona* <sup>1</sup> sont des plus célèbres dans le genre dont nous parlons, et qui, chez Massinger, a abouti à une floraison exceptionnellement riche. Toutes les pièces qu'il écrivit seul, sauf *The Picture*, *A New Way* et *The City Madam*, contiennent des débats, soit judiciaires, soit politiques, des plus nettement caractérisés ; je veux dire, non incidemment amenés, traités en passant, mais qui forment des morceaux que l'auteur a voulus très substantiels.

Les remarques que nous allons faire se rattachent plus intimement au début de ce chapitre si nous commençons par demander aux vieilles éditions quelques renseignements sur la mise en scène que comportaient ces tableaux. Le sénat romain [RA., I, III] fait son entrée précédé de licteurs qui crient « Silence ! » après qu'Aretinus, qui préside la séance, a poussé l'exclamation d'usage : « Pères conscrits, que votre réunion soit heureuse à César et à la république ! » <sup>2</sup>. La prière d'Aretinus, le cri des licteurs, nous permettent de soupçonner une certaine splendeur dans l'entrée de ce qui est appelé dans le texte « this frequent Senate » — le sénat réuni pour une séance plénière. — Le premier procès de *Fatal Dowry* s'ouvre d'une façon analogue, en Bourgogne <sup>3</sup>. « Vos seigneuries ayant pris place, puisse cette réunion être heureuse pour nous et pour le bien général de la Bourgogne ! ». Nous devinons que les juges devaient s'asseoir avec décorum ; nous voyons le président Du Croy attendre que ses graves collègues soient installés pour prononcer les mots sacramentels qui ouvrent la séance. De même ses paroles finales <sup>4</sup> : « La séance est levée — faites-nous place », indiquent un départ solennel, et les assistants faisant la haie — sous les ordres des « officiers » ou huissiers indiqués au début de la scène. Les juges sont plein de dignité ; ils s'efforcent surtout d'intimider par la majesté de leur maintien et de leur verbe ; ils écrasent accusés et avocats sous des paroles que l'on sent tomber de haut — matériellement : « Combien de temps y a-t-il que vous pratiquez devant

---

1. Par Webster.

2. Enter Lictors, Aretinus, Fulcinus, Rusticus, Sura, Paris, Latinus, Aesopus.

ARETINUS. Fathers conscript, may this our meeting be  
Happy to Caesar and the Common wealth !

LICTORS. Silence !

ARETINUS. The purpose of this frequent Senate...

3. FD. (I, II). Enter Rochfort, Novall senior, Charmi, Du Croy, Advocate, Beaumont, and Officers, and three Presidents.

Du CROY. — Your lordships seated, may this meeting prove  
Prosperous to us, and to the general good  
Of Burgundy !

4. The court is up. Make way.



la cour ? — Quelque vingt ans, monseigneur. — D'après votre ignorance grossière, il semblerait qu'il n'y eût point vingt jours... Allez, étudiez les lois avec plus de soin » <sup>1</sup>. Et quand un ami du prévenu ose intervenir en sa faveur : « Etrange audace ! » <sup>2</sup>. Puis, comme l'interrupteur n'est point terrorisé par ces augustes paroles : « Mon garçon ! vous qui babillez si impudemment, qui êtes-vous ? » <sup>3</sup>.

Nous voyons maintenant assez bien que Massinger a voulu le décor de ces tableaux ; nous nous sentons dans une atmosphère grave et devant une institution qui prétend contraindre et étouffer les manifestations de toute passion vive et personnelle. Or ce qui nous a intéressés dans le dialogue dont le commentaire occupe la précédente section (le spectacle oratoire), c'est qu'il est la traduction oratoire de la personnalité même des héros et qu'il contient assez de passion pour aboutir à des violences extrêmes. Le conflit entre la froideur qu'exige la justice abstraite et la partialité aiguë de chaque justiciable est un des éléments du genre. Nous nous attendons à ce que les héros de Massinger soient assez disciplinables, puisque nous avons reconnu en eux cette loyauté de combattants qui les porte à se laisser mutuellement parler : et pourtant il arrive que même la sainteté du lieu soit impuissante à réfréner certaines impulsions ; nous voyons Charalois [F. D., V, II], aussitôt acquitté, tué par Pontalier, ami de la victime de Charalois, Novall fils ; et Pontalier, à peine son crime accompli, succombe sous le poignard de Romont. Double et affreux outrage à une magistrature si sensible à ses droits !

Je soupçonne que la plus célèbre parmi les scènes judiciaires de Massinger en est une qui se réduit trop à un monologue : c'est celle qui contient le fameux plaidoyer *pro domo* de l'acteur Paris, prononcé devant le Sénat qui l'accuse de ridiculiser sur la scène des familles respectables. Reconnu par Massinger lui-même comme son chef-d'œuvre <sup>4</sup>, et d'ailleurs d'une fermeté admirable, le morceau sera ici traduit ; mais ensuite je voudrais analyser des exemples plus mouvementés de l'art du poète en cette matière.

---

1. NOVALL SENIOR. —

How long have you, sir,

Practised in court ?

CHARMI.

Some twenty years, my lord.

NOVALL SENIOR. —

By your gross ignorance, it should appear,

Not twenty days...

Go home, and with more care peruse the statutes.

2. Strange boldness !

3. Sirrah ! you that prate

Thus saucily, what are you ?

4. « The most perfect birth of my Minerva » (En parlant de toute la pièce dans la dédicace).

[RA, I, III]. (*Après que le Sénat a pris séance comme je l'ai indiqué un peu plus haut, Aretinus prononce un éloge obligatoire et hyperbolique de l'empereur. Puis il cite Paris :*) <sup>1</sup>

« —Citez Paris, le tragédien.

« PARIS. — Présent.

« ARETINUS. — Avance. En toi, comme étant le premier de ta profession, j'accuse tous les acteurs de trahison, comme calomnieurs de l'Etat et de César.

« PARIS. — De simples accusations ne sont point des preuves, Seigneur ; en quoi avons-nous mérité des poursuites ?

« ARETINUS. — Vous êtes ceux qui fouillez les secrets du siècle et, sous des noms fictifs, représentez sur la scène des actions qu'il ne convient pas d'effleurer ; — diffamez des personnages de rang et de qualité, des deux sexes et, par vos plaisanteries satiriques et cruelles, faites des sénateurs mêmes la risée de la plèbe.

« PARIS. — Si je ne me lave pas, et, avec moi, tout le reste de ma profession, de ces imputations fausses, si je ne prouve pas qu'on change en diffamations ce que le poète écrivit comme comédie, et qui fut joué comme tel — ce n'est que justice que nous subissions la sentence la plus dure.

« ARETINUS. — Etes-vous sur la scène, pour parler si hardiment ?

---

1. ARETINUS. — cite Paris the tragedian.

PARIS

Here.

ARETINUS

Stand forth.

In thee, as being the chief of thy profession,  
I do accuse the quality of treason,  
As libellers against the state and Caesar.

PARIS.

Mere accusations are not proofs, my lord :  
In what are we delinquents ?

ARETINUS.

You are they

That search into the secrets of the time,  
And, under feigned names, on the stage present  
Actions not to be touched at ; and traduce  
Persons of rank and quality of both sexes,  
And, with satirical and bitter jests,  
Make even the senators ridiculous  
To the plebeians.

PARIS.

If I free not myself

And, in myself, the rest of my profession,  
From these false imputations, and prove  
That they make that a libel which the poet  
Writ for a comedy, so acted too,  
It is but justice that we undergo  
The heaviest censure.

ARETINUS.

Are you on the stage,

You talk so boldly ?

« PARIS. — Le monde entier n'étant qu'une scène, ce lieu-ci rentre dans la définition ; et je suis si confiant dans la justice de ma cause, que je pourrais souhaiter que César, dans le grand nom duquel sont compris tous les rois, siégeât comme juge pour entendre ma défense et ensuite décider de mon sort. — Si peindre un homme esclave de ses vices, qui abîme le trésor de sa vie et de son bien en libertines voluptés, et représenter la triste fin où arrive le malheureux adonné à de tels goûts, détournant la jeunesse imprudente, par cet exemple, d'une conduite aussi licencieuse, dévoilant les pièges des entremetteurs et les façons ruineuses des catins dépensières, peut mériter le blâme : pourquoi tous les principes dorés, rédigés par de graves philosophes pour nous enseigner à prendre pour guide la pure vertu, non le plaisir — ne sont-ils point condamnés au feu ?

« SURA (*sénateur*). — Il y a de l'énergie là-dedans.

« PARIS. — D'autre part, si le désir de l'honneur est la base où l'édifice de l'empire romain fut élevé jusqu'à sa hauteur actuelle ; si enflammer la noble jeunesse d'une chaleur ambitieuse d'endurer les glaces du danger, même de la mort, afin d'être jugée digne de la couronne triomphale par des entreprises glorieuses, mérite récompense et faveur de la république : les acteurs peuvent revendiquer là une part aussi grande que toutes les sectes de

---

PARIS.

The whole world being one,

This place is not exempted : and I am  
So confident in the justice of our cause,  
That I could wish Caesar, in whose great name  
All Kings are comprehended, sat as judge,  
To hear our plea, and then determine of us.  
If to express a man sold to his lusts,  
Wasting the treasure of his time and fortunes  
In wanton dalliance, and to what sad end  
A wretch that 's so given over does arrive at ;  
Deterring careless youth, by his example  
From such licentious courses ; laying open  
The snares of bawds, and the consuming arts  
Of prodigal strumpets, can deserve reproof ;  
Why are not all your golden principles,  
Writ down by grave philosophers to instruct us,  
To choose fair virtue for our guide, not pleasure,  
Condemned unto the fire ?

SURA.

There 's spirit in this.

PARIS...

Or if desire of honour was the base  
Or which the building of the Roman empire  
Was raised up to this height ; if to inflame  
The noble youth with an ambitious heat  
To endure the frosts of danger, nay, of death,  
To be thought worthy of the triumphal wreath  
By glorious undertakings, may deserve  
Reward or favour from the commonwealth ;



philosophes ; ceux-ci, en préceptes froids (qu'on lit peut-être rarement), énoncent quelle chose honorable est la vertu active ; mais est-ce là ce qui enflamme le sang, ce qui gonfle les veines de l'émulation d'être à la fois bon et grand, comme le fait ce qui est présenté sur nos théâtres ? Qu'un bon acteur, dans une scène sublime, montre le grand Alcide honoré par la sueur de ses douze travaux ; un Camille intrépide, qui ne voulut pas que Rome se rachetât à prix d'or des Gaulois insolents ; un Scipion, après une victoire, imposant un tribut à Carthage vaincue : si cela est joué de façon vivante, tous, comme s'ils voyaient réellement les périls et la gloire de ces héros et participaient à leurs récompenses — tous ceux qui ont une étincelle d'âme romaine, renonçant à l'indolence, rivalisent pour ressembler à ceux qu'ils voient sur la scène.

« *RUSTICUS (sénateur)*. — Il a fait que les consuls se parlent à l'oreille.

« *PARIS*. — Mais on allègue que nous corrompons la jeunesse et diffamons les grands. Quand introduisons-nous un vice sur la scène et le laissons partir impuni ? Enseignons-nous, par le succès d'entreprises méchantes, à fouler le sentier interdit du mal ? Nous ne montrons point les procédés d'entremetteurs lydiens, de poisons corinthiens, de flatteries perses, sans les châtier au dénouement de sorte que même les spectateurs dont les disposi-

Actors may put in for as large a share  
As all the sects of the philosophers :  
They with cold precepts (perhaps seldom read)  
Deliver what an honourable thing  
The active virtue is ; but does that fire  
The blood, or swell the veins with emulation,  
To be both good and great, equal to that  
Which is presented on our theatres :  
Let a good actor, in a lofty scene,  
Show great Alcides honoured in the sweat  
Of his twelve labours ; or a bold Camillus,  
Forbidding Rome to be redeemed with gold  
From the insulting Gauls ; or Scipio,  
After his victories, imposing tribute  
On conquered Carthage ; if done to the life,  
As if they saw their dangers, and their glories,  
And did partake with them in their rewards,  
All that have any spark of Roman in them,  
The slothful arts laid by, contend to be  
Like those they see presented.

*RUSTICUS*.

He has put

The consuls to their whisper.

*PARIS*.

But 'tis urged

That we corrupt youth, and traduce superiors.  
When we do bring a vice upon the stage,  
That does go off unpunished ? Do we teach,  
By the success of wicked undertakings,  
Others to tread in their forbidden steps ?

tions étaient telles, rentrent chez eux tout changés. Et, quant à diffamer ceux qui sont au-dessus de nous, rendant publics leurs crimes secrets, nous en sommes aussi innocents que des muets de naissance. Lorsque nous montrons un héritier qui conspire la mort de son père chéri, comptant chaque heure que celui-ci vit, comme une charge : s'il en est parmi les spectateurs, dont la conscience dise qu'il est sorti du même moule, nous n'y pouvons rien. — Si, mettant sur la scène une adultère vicieuse, qui subvient aux dépenses effrénées de celui qui alimente sa passion vorace, mais laisse les gages légitimes d'un premier lit mourir cependant de faim ; si, dis-je, une matrone — aussi grande que vous voulez par la fortune, la naissance, les titres — coupable d'un péché aussi noir et aussi dénaturé, s'écrie : « C'est moi qu'ils ont voulu dire ! » — nous n'y pouvons rien. — Si, lorsqu'est peint un avare dont la richesse ne saurait être dénombrée par l'arithmétique et dont le vol du faucon ne saurait couvrir les domaines en un jour ; malgré cela, d'esprit tellement sordide, tellement rapace, qu'il se refuse ce qui est indispensable à l'entretien de sa vie : si, alors, un patricien (fût-il honoré d'un consulat), se voit, par cette peinture, touché au vif : nous n'y pouvons rien. — Quand nous montrons un juge corrompu et qui rend son jugement en ayant égard à la personne, non à la cause ; sauvant les coupables, s'ils sont de son parti, et

---

We show no arts of Lydian panderism,  
 Corinthian poisons, Persian flatteries,  
 But mulcted so in the conclusion, that  
 Even those spectators that were so inclined  
 Go home changed men. And, for traducing such  
 That are above us, publishing to the world  
 Their secret crimes, we are as innocent  
 As such as are born dumb. When we present  
 An heir that does conspire against the life  
 Of his dear parent, numbering every hour  
 He lives, as tedious to him ; if there be  
 Among the auditors, one whose conscience tells him  
 He is of the same mould, — we cannot help it.  
 Or, bringing on the stage a loose adulteress,  
 That does maintain the riotous expense  
 Of him that feeds her greedy lust, yet suffers  
 The lawful pledges of a former bed  
 To starve the while for hunger ; if a matron,  
 However great in fortune, birth, or titles,  
 Guilty of such a foul unnatural sin,  
 Cry out : « Tis writ by me », we cannot help it,  
 Or, when a covetous man's expressed, whose wealth  
 Arithmetic cannot number, and whose lordships  
 A falcon in one day cannot fly over ;  
 Yet he so sordid in his mind, so griping,  
 As not to afford himself the necessities  
 To maintain life ; if a patrician,  
 (Though honoured with a consulship) find himself

aussi, souvent, condamnant les innocents, par ressentiment personnel ; si, alors, un membre de cette vénérable assemblée — oui, même vous, seigneur, qui êtes l'image de César absent, sentez quelque chose dans votre sein qui vous fait souvenir d'actes accomplis ou d'intentions — pour nous, nous n'y pouvons rien. — J'ai dit, monseigneur, et à présent, suivant ce que vous trouverez juste, condamnez-nous ; ou acquittez-nous, avec vos applaudissements.

« *LATINUS (acteur)*. — Bien plaidé, sur ma vie ! Je ne l'avais jamais vu jouer le rôle d'orateur.

« *AESOPUS (acteur)*. — Nous aurions pu donner dix doubles honoraires à Régulus et voir notre cause moins bien exposée.

« *(L'annonce de l'arrivée de César interrompt la séance ; la cause lui sera soumise personnellement)*.

Il est bien facile de se rendre compte qu'ici la scène judiciaire est à son minimum de développement ; l'acte d'accusation est très bref ; et le président se contente d'une courte remarque au cours de la plaidoirie de Paris. Mais celle-ci contient en elle-même assez de mouvement pour que toute la scène paraisse très animée. Le discours est d'un intérêt rapidement croissant. Les arguments de la première partie, sur la moralité que Paris déclare appartenir au théâtre, pourraient à bon droit paraître étroits et un peu naïfs ; il serait aussi fâcheux pour le drame qu'il fût astreint au châtement du vice, qu'il est douteux qu'il se soit jamais assujéti à pareille tâche ; il est, également, peu croyable que les spectacles même les mieux intentionnés aient une influence moralisatrice très profonde. Il y a, dans l'éloquence de l'artiste poursuivi, plus de dignité que de persuasion ; nous sommes bien

---

Touched to the quick in this, — we cannot help it,  
Or, when we show a judge that is corrupt,  
And will give up his sentence as he favours  
The person, not the cause ; saving the guilty,  
If of his faction, and as oft condemning  
The innocent, out of particular spleen ;  
Nay, e'en yourself, my lord, that are the image  
Of absent Caesar, feel something in your bosom,  
That puts you in remembrance of things past,  
Or things intended, — 'tis not in us to help it.  
I have said, my lord : and now, as you find cause,  
Or censure us, or free us with applause.  
Well pleaded, on my life !.. I never saw him  
Act an orator's part before.

LATINUS

AESOPUS.

We might have given  
Ten double fees to Regulus, and yet  
Our cause delivered worse.



disposés pour un homme qui a une si haute idée de sa profession et dont le ton est aussi élevé. L'intérêt de la seconde partie est de beaucoup plus intense ; Paris rejette sur ceux qui ont provoqué sa mise en accusation tous les griefs dont ils le chargent ; il s'innocente en accablant les autres et enfin prend à partie ses juges mêmes, les déclare justiciables du tribunal dramatique où il règne et triomphe et qui ignore toute immunité de personnes. C'est ici la scène typique de l'acteur isolé, faite pour assurer une réputation très vaste à celui qui sait profiter de toutes les occasions qu'elle procure au talent de l'interprète. Entre les deux groupes que font les sénateurs, assis et probablement sur une estrade, et ses amis, Paris a un large espace où ses gestes se détachent, où il peut graduer et scander sa rhétorique. Il est à remarquer que, chez Massinger, c'est presque toujours l'inculpé ou l'intéressé lui-même qui défend sa cause ; une de ses héroïnes plaideuses, Camiola, insiste assez sur cette particularité pour que nous en sachions la raison <sup>1</sup> : « L'excellence de ma cause donne naissance à une telle confiance en moi que je n'amène point, pour la plaider, de bouche mercenaire, afin d'habiller de brillantes fioritures de rhétorique ce qui, mis à nu, doit apparaître contrefait. Je me tiens ici, mon propre avocat ; et ma sincérité, s'énonçant dans le langage le plus simple, se soutient d'elle-même ». La défense d'une cause par un orateur inexpérimenté qui, dans la réalité, causerait bien des mécomptes, semblait un gage de loyauté ; « la vérité se soutient d'elle-même » est un dicton bien séduisant ; quelques démentis que lui puisse infliger l'expérience quotidienne, je crois qu'il garde toute sa force dans le monde toujours un peu factice du théâtre. Paris isolé se défendant devant le sénat romain et ses laticlaves, nous impressionne ; Paris s'érigeant lui-même en juge et citant ses juges devant la scène où il joue, nous paraît aisément sublime. Son audace, que le tribunal le plus modéré et le plus impartial ne se ferait point faute de punir, nous enthousiasme. Massinger a dû sentir combien il était difficile de faire rendre une sentence satisfaisante après un tel plaidoyer ; et il a sagement masqué cette difficulté en réservant la décision finale à l'empereur.

Ce qui fait ici presque tout le tableau, c'est l'éloquence de Paris ; le génie de Massinger aspire généralement à nous donner, non pas de beaux morceaux, mais des ensembles complets. Il est de règle chez lui que les

---

1. MH, V, II.

... The goodness of my cause  
Begets such confidence in me, that I bring  
No hired tongue to plead for me, that with gay  
Rhetorical flourishes may palliate  
That which, stripp'd naked, will appear deformed.  
I stand here mine own advocate ; and my truth,  
Deliver'd in the plainest language, will  
Make good itself...

circonstances, les détails du procès soient explicites et nombreux ; il l'est également que la décision finale soit pleinement justifiée et exposée. Il se trouve d'ailleurs assez souvent que cette sentence soit le dénouement même du drame : il en est ainsi dans *Bondman*, *Parliament of Love*, *Great Duke*, *Maid of Honour*, *Bashful Lover*. Les auteurs modernes ont plutôt tendance à nous représenter des tribunaux qui se trompent, emportés par l'erreur ou le préjugé, et dont la sentence devra être réformée <sup>1</sup>, ou, en définitive, entraîne des conséquences fatales <sup>2</sup>. Massinger aime surtout à nous montrer des cours soucieuses d'équité, qui font appel au raisonnement, laissent toutes les opinions se développer et doivent ainsi aboutir à la vérité. Son esprit éminemment rationaliste aimait les solutions méditées. Il aurait souhaité sans doute que de tous les mécomptes de la vie on en pût appeler à un tribunal consciencieux et bien informé.

Le tableau le plus ample qu'il ait brossé en ce genre est celui qui occupe le V<sup>e</sup> acte de *Parliament of Love* ; mais comme il clot une de ses pièces les moins heureuses et est l'aboutissement de diverses histoires de caractère extrêmement conventionnel, je ne le voudrais point citer comme un exemple. La scène finale de *Maid of Honour* nous montrera assez bien comment s'improvise, chez Massinger, une cour de justice. Camiola a appris que Bertoldo, qu'elle a racheté de captivité, et qui s'engagea à être son mari, va être officiellement marié à la duchesse de Sienne. Elle se rend à la cour, en habits d'épousée, et demande au roi de Sicile, frère de Bertoldo, et à Aurelia, sa fiancée, de juger sa juste cause, conjointement avec le duc d'Urbain. Il n'y a ici personne qui appartienne professionnellement à la loi ; mais tous, véritablement enfants de Massinger, sont si imprégnés de l'idée de procédure, qu'ils s'adaptent immédiatement aux conditions posées par Camiola. Elle plaide, et les princes siègent, et tous les assistants trouvent la scène naturelle. Cette même disposition d'esprit qui les met tous si facilement dans la situation les prépare à être sensibles au bon droit ; et même ceux chez qui la partialité serait le plus excusable vont donner raison à la vierge plaideuse.

Le « décor », autant qu'on peut employer cette expression, n'est pas posé en vue d'un jugement, mais en vue d'une fête. Le tableau commence par « loud music », musique triomphale qui inaugure les pompes. La figuration est assez remarquable, puisqu'elle comprend un évêque, qui ne dit mot. Le roi et sa future belle-sœur échangent des compliments et des congratulations, lorsqu'apparaît une petite troupe : Camiola en mariée, son fidèle gentilhomme Adorni, son bouffon Sylli, et Fulgentio, jeune homme disgrâcié et qui compte sur elle pour intercéder auprès du roi. Dans la brillante cohue, ils

---

1. *Roger-la-Honte*.

2. *La Robe Rouge*.

passent d'abord inaperçus ; un jour pareil, le palais doit être ouvert à tout venant ; mais, au moment où le roi Roberto prononce le signal du départ : « Allons au temple » <sup>1</sup>, et où le cortège va se former, Camiola s'avance et s'écrie :

« Arrêtez, royal seigneur ; si vous êtes vraiment roi, élevez un temple ici, en faisant justice à une fille iniquement traitée ».

L'étonnement est universel ; le revirement est complet ; le jugement débute par un coup de théâtre. Nous verrons qu'il finira de même. Camiola insiste audacieusement pour que sa cause soit entendue, toute affaire cessante ; et le monarque est tellement pénétré de l'importance qu'il y a, en toute occasion, à rendre justice, qu'il accepte. Camiola indique, dans les termes rapportés plus haut, qu'elle plaidera sa cause. A côté du roi, juge naturel, elle désigne des magistrats secondaires :

« CAMIOLA <sup>2</sup>. — Et, si le roi donne son suffrage, je consentirai volontiers à ce que vous, ma plus grande ennemie, et ce prince inconnu, preniez place à ses côtés, comme assesseurs.

« AURELIA. — Je ne vous ai jamais fait de mal.

« CAMIOLA. — Jamais en connaissance de cause, j'en suis certaine ; et vous ne m'en ferez pas non plus, dans votre justice, lorsque vous saurez quels droits j'ai sur cet homme et je revendique.

« ROBERTO. — Prenons place. Quels sont vos titres à l'avoir ?

« CAMIOLA. — Par ce contrat, solennellement scellé par devant un prêtre, je le réclame comme mon mari...

« ROBERTO. — L'écrit est authentique.

- 
- |             |   |
|-------------|---|
| 1. ROBERTO. | On to the temple.   |
| CAMIOLA.    | Stay, royal sir ; and as you are a King,<br>Erect one here, in doing justice to<br>An injured maid.   |
| 2. CAMIOLA. | Nor will I, if the King<br>Give suffrage to it, but admit of you<br>My greatest enemy, and this strange prince,<br>To sit assistants with him.                      |
| AURELIA.    | I ne'er wrong'd you.  |
| CAMIOLA.    | In your knowledge of the injury, I believe it ;<br>Nor will you, in your justice, when you are<br>Acquainted with my interest in this man,<br>Which I lay claim to. |
| ROBERTO.    | Let us take our seats.  |
|             | What is your title to him ?   |
| CAMIOLA.    | By this contract [presents a paper to the King],<br>Sealed solemnly before a reverend man,<br>I challenge him for my husband...                                     |
| ROBERTO.    | ... The writing is<br>Authentical.  |



« AURELIA. — Oui, mais fait dans la chaleur de l'entraînement, sous le charme de ses cajoleries, comme il l'était évidemment, et donc il faut passer outre.

« FERDINAND. — Ajoutez, s'il vous plaît, la distance et la disproportion dans leur naissance et leur condition.

« CAMIOLA. — Que peut espérer l'innocence, lorsque ceux qui siègent pour la juger sont corrompus. Inégalité de naissance et de condition, alléguez-vous ? charme de sirène ? à le prendre dans sa perfection, tout ce qui me manque pour être digne de lui ? Revenez de quelques jours en arrière et considérez-le tel qu'il était alors ; il faudra que vous reconnaissiez en lui mon inférieur. Imaginez-vous que vous le voyiez maintenant entravé, son honneur, sa liberté perdus ; de ses ailes noires, le désespoir environnant ses infortunes ; Gonzaga que voici, foulant aux pieds son affliction ; une somme considérable exigée pour sa rançon ; le roi interdisant de la payer ; ses proches parents, ainsi que ses courtisans, à la bouche pleine de protestations, et ses amis, l'abandonnant ; rejeté du monde entier ; mort à tout espoir et enterré dans la tombe de ses malheurs : — et alors pesez exactement ce que mérite celle dont les titres sont à présent contestés, et qui, dans sa libéralité, lui apparut comme son bon ange, paya sa lourde rançon, satisfit ses besoins, et

AURELIA.

But done in heat of blood,  
Charm'd by her flatteries, as no doubt he was,  
To be dispens'd with.

FERDINAND.

Add this, if you please,  
The distance and disparity between  
Their birth, and fortunes.

CAMIOLA.

What can Innocence hope for  
When such as sit her judges are corrupted !  
Disparity of birth or fortune, urge you ?  
Or Siren charms ? or, at his best, in me  
Wants to deserve him ? Call some few days back,  
And, as he was, consider him, and you  
Must grant him my inferior. Imagine  
You saw him now in fetters, with his honour,  
His liberty lost ; with her black wings Despair  
Circling his miseries, and this Gonzaga  
Trampling on his afflictions ; the great sum  
Proposed for his redemption ; the King  
Forbidding payment of it ; his near kinsmen,  
With his protesting followers and friends,  
Falling off from him ; by the whole world forsaken ;  
Dead to all hope, and buried in the grave  
Of his calamities ; and then weigh duly  
What she deserv'd, whose merits now are doubted,  
That, as his better angel, in her bounties  
Appear'd unto him, his great ransom paid,  
His wants, and with a prodigal hand, supplied ;

d'une main prodigue ; et dites, après tout cela, si, étant l'esclave que j'affranchis, il ne me devait pas sa personne ?

AURELIA (*à Bertoldo*). — Cela est-il vrai ?

ROBERTO. — Son silence le reconnaît.

GONZAGA. — Si vous avez besoin d'un témoin pour le confirmer, je déposerai que c'est vrai.

CAMIOLA. — Si j'ai trop insisté sur mes titres à posséder cet ingrat, je vous prie de me pardonner : la cause l'exigeait. Et si j'ajoute quelques traits, en faisant un vivant tableau de sa barbare ingratitude, pour détourner les autres de l'imiter, que ces mots reçoivent une interprétation favorable. Ce serpent, engourdi par le froid, ne fut pas plus tôt réchauffé dans le sein de ma pitié et de ma compassion, qu'en retour il perdit celle qui l'avait sauvé, l'empreinte de ses fers encore marquée en ulcère dans sa chair ; mais tout ce que j'avais fait, mes bonnes actions, écrites sur l'eau ou sur le sable, comme si elles n'avaient jamais existé, — tout cela absolument oublié. Et pour quel motif, sinon son ambitieux espoir de gagner la faveur de la duchesse, que voici ?

AURELIA. — Oui, l'objet — regardez-le mieux, Madame, — peut excuser le changement de ses sentiments.

CAMIOLA. — L'objet ? et en quoi ? Pardonnez-moi, modestie, si je dis

Whether, then, being my manumised slave,  
He owed not himself to me ?

AURELIA. Is this true ?

ROBERTO. In his silence 'tis acknowledged.

GONZAGA. If you want

CAMIOLA. A witness to this purpose, I'll depose it.  
If I have dwelt too long on my deservings  
To this unthankful man, pray you pardon me ;  
The cause required it. And though now I add  
A little, in my painting to the life  
His barbarous ingratitude, to deter  
Others from imitation, let it meet with  
A fair interpretation. This serpent,  
Frozen to numbness, was no sooner warm'd  
In the bosom of my pity and compassion,  
But, in return, he ruin'd his preserver,  
The prints the irons had made in his flesh  
Still ulcerous ; but all that I had done,  
My benefits, in sand or water written,  
As they had never been, no more remembered !  
And on what ground, but his ambitious hopes  
To gain the duchess' favour ?

AURELIA. Yes ; the object, —

Look on it better, lady, — may excuse  
The change of his affection.

CAMIOLA. The object ?

In what ? forgive me, modesty, if I say

que vous regardez vos appas dans le miroir trompeur de la flatterie et de l'amour-propre, et de là votre erreur. Votre titre de duchesse, à ce que je suppose, n'est pas inscrit sur votre figure ; et puisque cela était invisible, pour ce qui est des autres traits, faites-en juges tous ces personnages, qui se connaissent en femmes : à moins que ce ne soient des adulateurs, il leur faudra accorder que, pour la beauté sans art, vous aurez beau tempêter, j'ai le pas sur vous.

GONZAGA. — Bien dit, ma foi ! Je vois qu'une jolie femme ne cédera jamais, à aucun prix, la suprématie de la beauté.

CAMIOLA. — Abaisse-toi, fier courage ! Pourquoi me lever afin de défendre ce que ma sollicitude n'a nourri que pour ma perte ? Non, Madame, je me rétracte, vous êtes toute beauté, vertu, et mérite ; et moi, malheureuse que je suis, je ne suis pas digne de vous servir de repoussoir, et de rehausser votre valeur. Jouissez de votre victoire, mais sans être tyrannique. Malgré tout, telle que je suis, dans mon humilité, vous pouvez me regarder du haut de votre élévation, et, en me donnant votre voix, apprendre à cet homme que même si j'apparaissais à tous les autres comme la honte et le rebut des femmes, lui est tenu de me considérer comme le chef-d'œuvre de mon sexe.

ROBERTO (*à Bertoldo*). — Sur ma vie, vous avez fait preuve d'un carac-

You look upon your form in the false glass  
Of flattery and self-love, and that deceives you.  
That you were a duchess, as I take it, was not  
Character'd in your face ; and, that not seen,  
For other feature, make all these, that are  
Experienced in women, judges of them,  
And, if they are not parasites, they must grant,  
For beauty without art, though you storm at it,  
I may take the right-hand file.

GONZAGA.

Well said, i' faith !

I see fair women on no terms will yield  
Priority in beauty.

CAMIOLA.

Down, proud heart !

Why do I rise up in defence of that,  
Which, in my cherishing of it, hath undone me !  
No, madam, I recant, you are all beauty,  
Goodness, and virtue ; and poor I not worthy  
As a foil to set you off : enjoy your conquest,  
But do not tyrannise. Yet, as I am,  
In my lowness, from your height you may look on me,  
And, in your suffrage to me, make him know  
That, though to all men else I did appear  
The shame and scorn of women, he stands bound  
To hold me as the masterpiece.

ROBERTO.

By my life,  
You have shown yourself of such an abject temper,



tère si vil, si misérable et si bas, que je regrette la parenté qui vous rapproche de moi.

FERDINAND (*à Camiola*). — Mon opinion sur vous s'est transformée, Madame, et je maintiens que les qualités de votre âme sont une ample fortune pour un monarque absolu.

GONZAGA (*à Bertoldo*). — Puisque vous êtes décidé à vous damner, en abandonnant votre noble ordre [de Malte] pour une femme, faites-le pour celle-ci. Vous pouvez explorer le monde entier, sans rencontrer un second phénix de même sorte.

AURELIA. — Soudain, je sens tous les feux de l'amour éteints par l'eau de la compassion. — (*A Bertoldo*). — Faites votre paix, vous avez mon entier consentement ; car ici même je renonce à tout droit sur vous. — (*A Camiola*). — Et pour seconder vos désirs, belle demoiselle, composée de mérite et d'honneur, la dispense que j'ai obtenue, pour affranchir Bertoldo de ses vœux [de Malte], enlève tout obstacle à vos embrassements.

La cause est entendue : Roberto condamne son frère ; Ferdinand, — le moins intéressé des trois juges, — cède sur la question de principe : l'inégalité de condition, qu'il avait soulevée ; Aurelia n'aime plus ce qu'elle adorait. Bertoldo, écrasé sous ce verdict, se jette aux pieds de Camiola, qui, en même temps, lui pardonne et le refuse. Tout cela est raisonnable et juste, et pourtant combien étrange ! Deux femmes qui se disputent un jeune homme, c'est une donnée commune, et qui comporte toute la violence et toute la délicatesse qu'un auteur y voudra mettre ; mais cette querelle toute objective, cet exposé solide que fait Camiola de ses mérites non seulement moraux, mais

---

So poor and low-condition'd, as I grieve for  
Your nearness to me.

FERDINAND. I am changed in my  
Opinion of you, lady, and profess  
The virtues of your mind an ample fortune  
For an absolute monarch.

GONZAGA. Since you are resolved  
To damn yourself in your forsaking of  
Your noble order for a woman, do it  
For this. You may search through the world, and meet not  
With such another phoenix.

AURELIA. On the sudden  
I feel all fires of love quench'd in the water  
Of my compassion. Make your peace ; you have  
My free consent ; for here I do disclaim  
All interest in you : and, to further your  
Desires, fair maid, composed of worth and honour,  
The dispensation procured by me,  
Freeing Bertoldo from his vow, makes way  
To your embraces.

physiques, cette exacte appréciation que sait faire Aurelia de vérités qui la touchent assez désagréablement, cela nous dérouté, et c'est l'essentiel même de la scène judiciaire, de la solution raisonnée et non sentimentale. Mais si choquante que soit cette manière pour certaines de nos habitudes, elle a permis au poète des effets qui sont purement dramatiques. L'entrée de Camiola, la surprise de tous, la peur qui secoue Bertoldo, enfin le vœu que l'héroïne prononce en public de renoncer au monde, les paroles sacramentelles que l'ecclésiastique verse sur sa blonde tête : nous devons toutes ces émotions au choix d'une formule qui à certains pourra paraître factice et guindée. Il y a un art qui peut préférer de copier la vie, et par là de lui ravir le secret de sa force ; mais un autre, et c'est celui que nous trouvons dans cette œuvre, arrive, par des combinaisons peut-être artificielles, à nous donner l'équivalent de l'imprévu qui agite parfois l'existence.

La querelle débattue dans le procès de *Maid of Honour* est sérieuse. Nous serons peut-être plus frappés de voir un début assez grave et assez copieux dénouer un imbroglio amusant, tel que le présente *The Great Duke*. Giovanni, neveu du duc Cozimo, et Sanazarro, son favori, l'ont trompé sur la personne de Lidia, craignant que le duc ne leur ravît une beauté dont tous deux s'éprirent ; mais Sanazarro est, de plus, coupable d'avoir été, au moins d'intention, infidèle à la duchesse d'Urbino, Fiorinda. Au début de la scène finale [V, III], nous avons déjà l'essentiel de l'ajustement des affaires, autrement dit, les deux couples Giovanni-Lidia et Sanazarro-Fiorinda sont définitivement formés, et, semblant parfaitement assortis, obtiennent toute la sympathie dont est capable le spectateur d'une comédie d'intrigue. Mais ils sont sous le coup de la colère ducale, et c'est cette difficulté suprême, que, très solennellement, dénoue la fin du drame <sup>1</sup>.

[ *Les deux couples sont en scène, lorsque le duc entre, avec Charamonte (père de Lidia), Contarino (son secrétaire) et d'autres gentilshommes* ].

SANAZARRO. — Le duc ! Ce visage, jadis, quand il était vêtu de sourires, apparaissait comme celui d'un ange, mais à présent qu'il est drapé de nuages de colère, il est terrible à considérer.

[ *Le duc admire Lidia* ].

LIDIA. — Monseigneur...

1. Enter Cozimo, Charomonte, Contarino, and others.

SANAZARRO. ... The duke ! That countenance once,  
When it was clothed in smiles, shewed like an angel's,  
But now 'tis folded up in clouds of fury,

'Tis terrible to look on [The Duke admiring Lidia] (*indication*  
[omise par Gifford]).

LIDIA.

Sir.

COZIMO. — Imposez silence un instant à votre langue mélodieuse, et laissez-moi me repaître les yeux de l'objet le plus ravissant qu'ils aient jamais considéré. Il n'y a point de si menu trait, dans son pur visage, qui ne soit un thème copieux, qui, si on le développait pleinement, ferait un volume. Quels sourcils nets et arqués ! quels yeux pétillants ! les lis rivalisent avec les roses, sur ces joues, à qui leur donnera plus d'éclat. Quelles lèvres de rubis ! A quoi comparerai-je son cou, sinon à un roc de cristal ? Chaque membre est proportionné à combler les souhaits de l'amour, et, dans sa propreté, ajoute du lustre à son costume, loin de lui en emprunter.

LIDIA. — Il vous plaît, monsieur, de montrer le coulant de votre langage, en louant un objet très indigne.

COZIMO. — Comment ! Indigne ? Par tous les vœux que les amants offrent aux autels de la déesse de Chypre, l'éloquence personnifiée, si elle avait la présomption de vous décrire telle que vous êtes, serait frappée de mutisme. — [ *A Giovanni et Sanazarro* ]. Et qu'avez-vous donc mérité (misérables, vous vous agenouillez trop tard), vous qui avez tenté de dégorger le poison de votre noire calomnie sur sa blancheur immaculée ? Serait-ce que vous en vouliez à ses perfections ? Ou bien...

FIORINDA. — Votre Altesse promet d'écouter gracieusement le comte.

COZIMO.

A while

Silence your musical tongue, and let me feast  
My eyes with the most ravishing object that  
They ever gazed on. There's no miniature  
In her fair face, but is a copious theme  
Which would, discoursed at large of, make a volume.  
What clear arched brows ! what sparkling eyes ! the lilies  
Contending with the roses in her cheeks,  
Who shall most set them off. What ruby lips !  
Or unto what can I compare her neck,  
But to a rock of crystal ? every limb  
Proportion'd to love's wish, and in their neatness  
Add lustre to the riches of her habit,  
Not borrow from it.

LIDIA.

You are pleas'd to show, sir

The fluency of your language, in advancing  
A subject much unworthy.

COZIMO.

How ! unworthy ?

By all the vows which lovers offer at  
The Cyprian goddess' altars, eloquence  
Itself, presuming, as you are, to speak you,  
Would be struck dumb. — And what have you deserv'd then,  
(Wretches, you kneel too late), that have endeavour'd  
To spout the poison of your black detraction  
On this immaculate whiteness ? was it malice  
To her perfection ? or...

FIORINDA.

Your highness promised

A gracious hearing to the count.



LIDIA. — Et le prince aussi : n'annulez pas une faveur si juste.

COZIMO. — Non ; et pourtant, puisque l'accusation doit être énoncée contre eux, et vigoureusement, avant que leur faible défense soit entendue, nous vous installons là, comme juges, pour y prononcer sur le préjudice énorme qui vous fut porté, et à nous aussi.

[ *Il fait asseoir les dames sur l'estrade* ].

Et maintenant, vous rappelant qui vous représentez, ne soyez influencées ni par la rancune personnelle ni par la pitié sotte, car ni l'une ni l'autre ne sauraient vous convenir.

CHAROMONTE. — Il y a encore quelque espoir, puisqu'ils ont des juges d'une telle douceur.

COZIMO. — Relevez-vous donc, et comparez devant le tribunal, et écoutez, avec le frémissement de vos âmes coupables, ce que nous allons prononcer contre vous. — [ *A Sanazarro* ]. Est-il possible que cette princesse, ô ennemi de toi-même, ait abaissé son vol hautain de grandeur éminente pour inviter ton humilité à relever les yeux vers elle, et que toi, tu aies renoncé à y répondre des ailes agiles de la reconnaissance ? Est-il vrai que ses faveurs furent infinies — en tout honneur — et autorisées par notre consentement, et que ton accueil ne montra nul signe de modeste gratitude ?

FIORINDA. — Je vous prie, renoncez à insister là-dessus ; c'est un méfait que nous avons déjà ouï, et pardonné.

LIDIA.

And prince to ;

Do not make void so just a grant.

COZIMO.

We will not : [ *Ladies in the chairs of state* ]

Yet, since their accusation must be urg'd,  
And strongly, ere their weak defence have hearing,  
We seat you here, as judges, to determine  
Of your gross wrongs and ours. And now, remembering  
Whose deputies you are, be neither swayed  
Or with particular spleen or foolish pity,  
For neither can become you.

CHAROMONTE.

There's some hope yet,

Since they have such gentle judges.

COZIMO.

Rise, and stand forth, then,

And hear, with horror to your guilty souls,  
What we will prove against you. Could this princess,  
Thou enemy to thyself, stoop her high flight  
Of towering greatness to invite thy lowness  
To look up to it, and with nimble wings  
Of gratitude couldst thou forbear to meet it ?  
Were her favours boundless in a noble way,  
And warranted by our allowance, yet  
In thy acceptation there appeared no sign  
Of a modest thankfulness ?

FIORINDA.

Pray you forbear

To press that further ; 'tis a fault we have  
Already heard and pardoned.

COZIMO. — Donc, nous passerons sur lui, et toucherons brièvement ce qui nous concerne ; en cela, tous deux étant également criminels, ce que nous dirons s'applique indistinctement à l'un et à l'autre. Comment nous t'élevâmes, oublieux Sanazarro, par notre grâce, à la possession complète de pouvoir et d'honneurs, — cela, étant trop connu, nous n'en parlerons pas. Et ce que tu étais, téméraire enfant, en espérance, — situation d'où tu es déchu, la tête la première, — ce n'est pas Florence, mais toute la Toscane qui en peut rendre témoignage, avec émerveillement. Pour assurer ton avenir, nous restâmes fidèle à un lit de veuf, et nous réfrénâmes les plaisirs légitimes que notre pouvoir absolu et l'ardeur de notre sang nous permettaient. Tous deux, nous fîmes de vous les clés qui ouvraient les secrets de notre cœur, et, ce que vous disiez, nous le croyions comme un oracle ; mais vous, en récompense, à celui qui vous donna tout, à qui vous deviez votre tête, par des mensonges traîtres vous vous efforçâtes de cacher ce joyau, de le cacher à notre connaissance, nous qui seul avons le droit de le revendiquer.

GIOVANNI. — Cela est très vrai, Monseigneur.

SANAZARRO. — Tous deux nous avouons être coupables.

COZIMO. — Considérez cette dame. Est-ce là une beauté digne d'être serrée dans les bras d'un sujet ? Quelle coiffure peut-elle être séante à ce

COZIMO.

We will then

Pass over it, and briefly touch at that  
Which does concern ourself, in which both being  
Equal offenders, what we shall speak points  
Indifferently at either. How we raised thee,  
Forgetful Sanazarro ! of our grace,  
To a full possession of powers and honours,  
It being too well known, we 'll not remember.  
And what thou wert, rash youth, in expectation,  
And from which headlong thou hast thrown thyself,  
Not Florence, but all Tuscany can witness  
With admiration. To assure thy hopes,  
We did keep constant to a widowed bed,  
And did deny ourself those lawful pleasures  
Our absolute power and height of blood allowed us ;  
Made both the keys that open'd our heart's secrets,  
And what you spake, believed as oracles :  
But you, in recompense of this, to him  
That gave you all, to whom you ow'd your being,  
With treacherous lies endeavoured to conceal  
This jewel from our knowledge, which ourself  
Could only lay just claim to.

GIOVANNI.

'Tis most true, sir.

SANAZARRO.

We both confess a guilty cause.

COZIMO.

Look on her.

Is this a beauty fit to be embraced  
By any subject's arm ? Can any tire

front, sinon un diadème ? En accordant même que votre perfidie envers nous pût trouver une excuse, votre trahison envers elle, en cherchant à la priver de la grandeur pour laquelle (tenant compte de sa beauté sans pair) elle était née, ne doit d'aucune façon obtenir le pardon. Nous avons parlé, mesdames, comme un orateur inexpérimenté, qui apporte plus de sincérité que de rhétorique pour justifier son accusation ; et maintenant attendons votre sentence.

[*Les dames descendent de l'estrade*].

LIDIA. — Dans votre naissance même, Monseigneur, vous futes désigné comme le juge de la vie et de la mort, et nous, qui sommes vos sujets, pour nous en remettre, avec un respect tremblant, à votre jugement.

FIORINDA. — Nous abandonnons ce siège, comme n'appartenant qu'à vous.

GIOVANNI. — Et puisque, en justice, nous sommes perdus, nous nous réfugions sous votre miséricorde — où est notre salut.

SANAZARRO. — Vertu qui rehausse un prince, bien plus que la rigueur.

[*Tous s'agenouillent*].

CHAROMONTE. — Et lui sied, — quand elle se manifeste à ceux qui tombèrent par leur faiblesse (qui est sœur jumelle de la passion), — mieux que des couronnes triomphales.

TOUS LES AUTRES. — Nous parlons tous leur langage, puissant seigneur.

	Become that forehead, but a diadem ? Or, should we grant your being false to us Could be excused, your treachery to her In seeking to deprive her of that greatness (Her matchless form considered) she was born to, Must ne'er find pardon. We have spoken, ladies, Like a rough orator, that brings more truth Than rhetoric to make good his accusation ; And now expect your sentence. [The Ladies descend from the state].
LIDIA.	In your birth, sir, You were marked out, the judge of life and death, And we, that are your subjects, to attend With trembling fear, your doom.
FIORINDA.	We do resign This chair, as only proper to yourself.
GIOVANNI.	And, since in justice we are lost, we fly Unto your saving mercy. [All kneeling].
SANAZARRO.	Which sets off A prince, much more than rigour.
CHAROMONTE.	And becomes him When 'tis expressed to such as fell by weakness, That being a twin-born brother to affection, Better than wreath of conquest.
[All.]	We all speak Their languages, mighty sir.



Nous devinons que le duc pardonne : c'est une comédie. Mais ne soyons pas trop disposés à voir ici surtout de l'enjouement, un prince qui feint le courroux et qui sourit en dedans. Ne nous laissons pas trop charmer par la grâce certaine de ce mouvement par lequel Cozimo fait asseoir sous le dais deux belles jeunes femmes aux yeux illuminés d'amour, ni par l'agenouillement éploré de ces juges au cœur trop sensible. Une scène de ce genre ne saurait être, chez Massinger, complètement, ni surtout, plaisante.

Si, après tous ces détails et ces commentaires, on nous demande d'estimer le procédé dont Massinger use d'une façon à la fois si diverse et si consistante, de définir la portée dramatique de cette tendance, que dirons-nous ? Il semble assez aisé de développer deux thèses contraires. Il semble naturel de contester la vraisemblance de ces débats si bien organisés, qui, dans la majorité des cas, viennent aplanir les difficultés et satisfaire les consciences ; le sens commun nous convainc que la vie comporte des dénouements moins définitifs à la fois et plus inattendus. D'autre part la discussion plénière, une fois admise, doit être reconnue comme capable d'un maximum d'effet ; nous avons déjà proposé quelques remarques sur le succès qui s'attache à cette manière. Elle est facile pour le poète, qui n'a guère qu'à prêter à chacun des discours probables et persuasifs ; elle plaît au spectateur ; elle donne à l'interprète qui parle une occasion propice de briller, et permet aux autres une attitude commode. Dans une scène non judiciaire qui comporte d'assez longues tirades, il est assez difficile à chacun de se tenir ou de bouger convenablement, de montrer suffisamment d'intérêt à ce qui se passe, et en même temps de ne pas trop attirer sur lui l'attention due au protagoniste. Quand il y a séance, chacun a sa place assignée, et n'a qu'à y rester ; il n'y a rien à simuler. Ceci étant, nous devons être très peu surpris que Massinger ait usé de cette formule ; nous comprendrons même qu'il en ait abusé. De même que dans sa langue il revient volontiers, — on a pu dire : sans assez de vergogne, — aux locutions qui l'ont bien servi, moins soucieux de nouveau que de solide ; de même qu'il adopte, dans l'intrigue, les combinaisons consacrées par les triomphes de ses devanciers illustres, de même il ne pouvait résister à la tentation de reproduire des tableaux qui devaient réussir, et qui lui venaient bien sous la main. Car il y a ici convenance extrême entre l'artiste et le moyen. Quand Massinger enchevêtre et défait les vieux fils de l'imbroglio fletchérien, toute la conscience qu'il y met ne peut nous persuader qu'il fût profondément pénétré de la beauté de cette forme. Au contraire, quand il plaide et quand il juge, je le sens heureux : il traite le genre le mieux approprié à son style, ce style que nous avons analysé, et qui, ici comme toujours, nous révèle les intimes préférences intellectuelles de l'ouvrier et de l'homme. Oserait-on dire qu'il est peut-être, avant tout, un dramaturge de cour d'assises ?

#### IV. — LA COMÉDIE DE MASSINGER

Tous les morceaux que nous venons de voir sont d'un caractère sérieux ; des passions féroces ou austères s'y expriment, parfois la mort y étend son ombre. Et pourtant Massinger est l'auteur unique de quatre pièces intitulées « Comédies », et nous savons aussi que toute tragédie élizabéthaine comporte des intermèdes comiques : et, en tâchant de nous représenter la vie et le mouvement de ses tableaux les plus remarquables, nous n'avons pas été conduits à parler de cet aspect de son drame. Nous avons traduit une scène du *Grand Duc*, et nous n'y avons rien pu voir de bien comique, sinon l'issue heureuse de l'intrigue, et c'est quelque chose d'autre que nous entendons, malgré tout, par le mot de « comique ». Il y avait peut-être en Massinger quelque disposition qui l'empêchait de traiter de façon amusante les épisodes moins graves de ses tragédies ; peut-être aussi, dans les comédies même, sa nature, telle que nous la connaissons déjà, prenait trop le dessus pour qu'il s'attachât à exploiter le côté gai de sa matière. Nous allons essayer de retrouver les impressions d'un spectateur devant les scènes comiques de Massinger ; nous verrons jusqu'à quel point ces impressions complètent celles dont nous avons déjà tenté la reconstitution.

Les critiques nous mettent un peu sur la voie. Les plus généreux pour Massinger lui refusent l'esprit (wit), mais veulent qu'il ait de l'humour <sup>1</sup>. Gifford déjà revendiquait pour lui cette qualité <sup>2</sup> ; et Swinburne appuya sur cette prétention, de toute son autorité <sup>3</sup>. Et pourtant, même sans approfondir la notion d'humour, je me sens très disposé à le contester à Massinger. De toutes les définitions qui ont été risquées de ce phénomène littéraire, de tous les exemples incontestés que j'en ai pu voir, il me paraît résulter que l'humour doit toujours comporter une possibilité d'erreur de la part du public, autrement dit, un élément d'ironie ; un manque de parfaite adaptation entre la pensée et l'expression, entre ce qu'on dit et ce qu'on veut faire entendre ; et c'est sans doute ce qui produit ce sentiment de trouble, qui rend cette manière, a-t-il semblé, à peu près indéfinissable. Je ne vois rien de pareil chez Massinger. Il a toujours beaucoup de vigueur pour mettre les points sur les *i* ; il n'a ni le talent ni le désir de combiner les demi-teintes et de dissimuler une idée sous une autre. Or cette plaisanterie qui n'est qu'un voile, n'est-

---

1. Ward lui refuse l'humour même. — Lowell se distingue de tous les critiques en disant que le dialogue de Massinger est plein de vivacité (sprightly).

2. « To wit Massinger has no pretensions, though he is not without a considerable portion of humour ».

3. Massinger's « deficiency in wit would seem to have blinded most of his critics to the excellence of his humour ».

ce pas l'essentiel même de la meilleure comédie ? Comment nos vices pourraient-ils être présentés de façon amusante, sinon par ce biais qui en rend l'horreur oblique et moins pénible ? Massinger nous met toujours, au contraire, en face des choses, perpendiculairement à leur plein, il nous force à apprécier toute la laideur, et arrête notre rire.

Le choix même des sujets le limitait, en bien des cas, aux teintes fortes et tristes. Il est difficile de nous représenter Overreach amusant. Massinger se plaît à insister sur l'odieux du personnage ; il l'attaque par la haine et non par le ridicule. Une scène comme le fameux dialogue entre le père et la fille n'est pas seulement d'un tout autre domaine que le comique, elle dépasse presque, à force de réalisme, la vraisemblance <sup>1</sup>. [NW. III, 11].

OVERREACH. — Comme je le disais, Meg... cet honorable Lord, ce colonel, je voudrais qu'il devînt ton mari.

MARGARET. — Il y a trop de disproportion entre son rang et le mien, pour l'espérer.

OVERREACH. — J'ai plus que de l'espoir, je ne doute point que j'y réussirai. Ne sois point ta propre ennemie ; ma fortune contrebalancera ses titres, et vous rendra égaux. Quant au moyen de le faire tien, écoute-moi bien : souviens-toi que c'est un courtisan, et un soldat, et qu'il n'admet pas qu'on se joue de lui ; donc, lorsqu'il viendra vous parler d'amour, gardez-vous de faire la prude ; cette réserve affectée a gâté plus d'un mariage par un premier refus, sur lequel en vain, plus tard, on espère revenir.

MARGARET. — Vous voulez cependant, Monsieur, que je garde la distance où doit se borner une pucelle ?

OVERREACH. — Une pucelle ! ne me parlez pas de pucelle. Il faut que vous perdiez ce nom-là, sous peine de perdre mon affection. Je veux que

---

2. OVERREACH. And as I said, Meg...

This honourable lord, this colonel,  
I would have thy husband.

MARGARET. There's too much disparity

Between his quality and mine, to hope it.

OVERREACH. I more than hope, and doubt not to effect it.

Be thou no enemy to thyself ; my wealth

Shall weigh his titles down, and make you equals.

Now for the means to assure him thine, observe me ;

Remember he 's a courtier, and a soldier,

And not to be trifled with ; and therefore, when

He comes to woo you, see you do not coy it :

This mincing modesty has spoiled many a match

By a first refusal, in vain after hoped for.

MARGARET You 'll have me, sir, preserve the distance that

Confines a virgin ?

OVERREACH. Virgin me no virgin !

I must have you lose that name, or you lose me.



vous soyez intimes, — ne tressaillez pas ! — je dis bien, intimes. Si tu es vraiment ma fille, et non bâtarde, tu te risqueras seule avec un homme, vint-il tel Jupiter devant Sémélé, — et tu sauras aussi te tirer d'affaire. Et donc, quand il vous embrassera, embrassez-le de plus près.

MARGARET. — J'ai entendu dire que c'étaient là façons de catin, Monsieur, et que je ne dois point apprendre.

OVERREACH. — Apprends tout, et de toute créature, — tout ce qui peut te faire grande : du diable lui-même.

MARGARET. — Doctrine diabolique !

OVERREACH. — Si son sang s'échauffe, suppose qu'il tente d'aller plus loin : alors n'attends pas qu'il se refroidisse, mais répons à son ardeur ; si une couche est près, assieds-toi et attire-le.

MARGARET. — Chez vous, chez vous-même, Monsieur ? Par l'amour du ciel, qu'êtes-vous, alors ? Et moi, que serai-je, Monsieur ?

OVERREACH. — Ne t'arrête pas aux conventions ; les mots ne sont point des réalités.

MARGARET. — Fussiez-vous capable de renoncer à votre propre honneur, de mettre de côté religion, espoir du ciel, crainte de l'enfer, — cependant, excusez-moi, même en bonne politique, ce n'est point là la manière de faire de moi sa femme : sa catin, je l'admets. Abandonner si tôt mon honneur

---

	I will have you private — start not — I say, private ; It thou art my true daughter, not a bastard, Thou wilt venture alone with one man, though he came Like Jupiter to Semele, and come off, too ; And therefore, when he kisses you, kiss close.
MARGARET.	I have heard this is the strumpet's fashion, sir, Which I must never learn.
OVERREACH.	Learn any thing, And from any creature, that may make thee great ; From the devil himself.
MARGARET.	This is but devilish doctrine !
OVERREACH.	Or, if his blood grow hot, suppose he offer Beyond this, do not you stay till it cool, But meet his ardour ; if a couch be near, Sit down on't, and invite him.
MARGARET.	In your house, Your own house, sir ; for heaven's suke, what are you then : Or what shall I be, sir ?
OVERREACH.	Stand not on form ; Words are no substances.
MARGARET.	Though you could dispense With your own honour, cast aside religion, The hopes of heaven, or fear of hell, excuse me, In wordly policy, this is not the way To make me his wife ; his whore, I grant it may do. My maiden honour so soon yielded up,

de vierge, — que dis-je, le prostituer, — ne peut que le convaincre que moi, qui me montre si facile pour lui, serai tout aussi légère chaque fois que d'autres me tenteront ; ainsi, à ce que j'en juge, lorsque j'aurai cédé mon honneur à son appétit, il doit nécessairement me délaisser, et il le fera.

OVERREACH. — Quoi ! te délaisser ! Porté-je une épée pour être à la mode ? Mon bras est-il rabougri et desséché ? Existe-t-il un homme, pris sur la longue liste de ceux avec qui je me suis mesuré, qui puisse dire sans mentir que j'aie cédé un pouce de terrain sans que mon adversaire l'ait payé de son sang ? Te délaisser, une fois le coup fait ! Il n'oserait. Donne-moi seulement la preuve qu'il a possédé ton corps, — tous ses capitaines, échos de sa volonté, fussent-ils armés, à ses côtés, pour justifier cet affront ; se mit-il lui-même à la tête de cette troupe intrépide, que, tout lord et tout colonel qu'il est, quelle que fût la partialité du juge, je lui ferais rendre un compte sanglant et exact, et le forcerais à guérir, en t'épousant, la blessure faite à ton honneur. J'ai dit !

[Entre] MARRALL. — Monsieur, l'homme de qualité est arrivé ; il vient de mettre pied à terre.

OVERREACH [à Margaret]. — Entre, — pas de réplique ; et fais ce que je te commande, ou tu es perdue.

---

Nay, prostituted, cannot but assure him  
I, that am light to him, will not hold weight  
Whene'er tempted by others ; so, in judgment,  
When to his lust I have given up my honour,  
He must and will forsake me.

OVERREACH.

How ! forsake thee !

Do I wear a sword for fashion ? or is this arm  
Shrunk up or withered ? does there live a man  
Of that large list I have encountered with,  
Can truly say I e'er gave inch of ground  
Not purchased with his blood that did oppose me :  
Forsake thee when the thing is done ! he dares not.  
Give me proof he has enjoyed thy person,  
Though all his captains, echoes to his will,  
Stood armed by his side to justify the wrong,  
And he himself in the head of his bold troop,  
Spite of his lordship, and his colonelship,  
Or the judge's favour, I will make him render  
A bloody and a strict account, and force him,  
By marrying thee, to cure thy wounded honour !  
I have said it. [Enter Marrall].

MARRALL.

Sir, the man of honour's come,

Newly alighted.

OVERREACH.

In, without reply ;  
And do as I command, or thou art lost.

Sir Giles Overreach aurait assurément été assez méchant par sa rapacité universelle, ses machinations financières qui écrasaient les plus malheureux et ceux qui eussent dû lui être le plus chers, sans qu'il fût besoin d'en faire un père aussi infâme, qui a du souteneur le cynisme et la bravoure assassine. Massinger cherche le hideux, et il ne le trouve que trop bien. Mais le sujet à lui tout seul ne serait pas une explication suffisante de l'âpreté de son comique. Nous avons souvent entendu dire que les comédies de Molière avaient un fond triste, c'est-à-dire que les situations qui s'y développent sont propres à nous suggérer, si nous les considérons en elles-mêmes, des réflexions lugubres, cela peut être acceptable, mais ce que je ne peux croire qui le soit, c'est que les événements qu'il décrit soient de nature à faire pleurer plutôt que rire, quand nous les voyons sur la scène. Molière, quels que soient ses sujets, a la volonté d'un grand poète comique, et il en a la manière ; et, sans doute, parce que, sur tous les vices, il a vu l'hypocrisie étudiée ou inconsciente, celle des scélérats ou des sots ; et cette duperie nous amuse, c'est elle qui fait la comédie, et revêt tout ce que les moralistes plus pensifs peuvent trouver de tragique dans l'histoire vulgaire de l'humanité. Les méchants de Massinger sont si nus dans leur laideur que ce plaisir n'existe pas en leur compagnie. Cette défaillance du drame de Massinger apparaîtra bien, avec quelque réflexion, comme l'aboutissant de ses habitudes scéniques. Son jeu favori est de présenter une discussion, où des personnages développent posément le pour et le contre d'une idée, avec netteté et précision. Le dialogue entre Sir Giles et Margaret n'est-il pas exactement sur ce modèle ? Mais justement nous ne saurions croire que de pareilles infamies puissent s'énoncer avec une telle simplicité. Pour que le père pût parler ainsi à sa fille, il faudrait qu'il l'eût déjà corrompue peu à peu, qu'elle fût prête à recevoir ces conseils ; mais elle est toute pure et toute candide ; et alors si Overreach a l'intention d'arriver à la persuader, nous pensons qu'un homme d'un génie aussi supérieur dans le mal procéderait, dans son intérêt même, avec plus de délicatesse. De l'excès même de l'odieux naît, dans le rôle d'Overreach, une force que de grands acteurs exploitèrent souvent ; mais ce serait assurément une erreur de s'imaginer qu'il n'y ait point d'autre façon que celle-là de rendre la suprême méchanceté.

Massinger ne pouvait cependant pas être aveugle à la nécessité de rire ; il avait trop grandi dans les réalités théâtrales les plus concrètes, pour se soustraire à ce devoir du dramaturge élizabéthain. Sur les passages destinés à égayer le public, il n'y a point à se méprendre ; sur leur valeur réelle et leur efficacité, il y a à discuter. Dans une pièce comme *New Way*, nous avons Greedy, appétit ambulant, qui interrompt, par exemple, la conversation



entre Overreach et Margaret, pour solliciter l'intervention du maître contre un cuisinier récalcitrant <sup>1</sup> :

— Le cuisinier, Monsieur, est obstiné, et ne veut pas se laisser instruire par mon expérience ; on a amené un faon, Monsieur, et, même au prix de ma vie, je ne puis parvenir à le lui faire rôtir avec un dumpling de Norfolk dans le ventre ; et, Monsieur, nous qui sommes avertis, nous savons que sans le dumpling, ça ne vaut pas six sous.

Le comique de Massinger ne paraît jamais être le résultat général et naturel d'une situation ; il ne se répand pas sur une pièce ni sur une scène ; il est nettement localisable, l'auteur l'a mis ici ou là, il a confié le rôle de jocrisse à un personnage qui n'est capable de rien autre que de sottises plus ou moins divertissantes, qui n'a point d'autre caractère que d'être drôle, qui l'est d'une façon trop forcée et trop consciente, et ainsi manque du trait le plus réjouissant, celui d'être ridicule sans le savoir. Une pièce comme *The Maid of Honour*, dont tout le fond est sérieux et élevé, est traversée de bout en bout par un fantoche dont le nom même nous dit qu'il est un amuseur de profession, et qu'il ne faut rien en attendre que des bêtises. « Sylli », assurément, se voit beau, séduisant et aimé, alors que tout le monde se moque de lui, et il semblerait que ce contraste dût mettre quelque piquant dans son caractère et dans son rôle ; mais comme son infatuation nous est présentée sous les couleurs les plus exagérées, qu'il se vante comme un bouffon, qu'il reçoit des rebuffades continuelles et les prend pour des compliments, qu'il est d'une lâcheté paradoxale et d'une forfanterie toute pareille, il produit l'impression assez exacte d'un clown de cirque, avec ses absurdités trop extrêmes et trop prévues. Observera-t-on que le clown amuse et acquiert ainsi une légitimité ? Je crois qu'il nous amuse, ou amuse ceux qui veulent bien s'en amuser, dans un spectacle qui n'a rien de littéraire, et où il représente un rudiment de drame, peut-être remarquable au milieu de jeux silencieux d'adresse et de force. Mais à une époque où il y avait des Parolles, des Falstaff, où s'étalait la drôlerie de *Bartholomew Fair*, où Fletcher croquait ses inimitables fripons, — un Sylli est au-dessous de tout ; je ne vois pas pourquoi un public qui était gâté par tant d'excellentes farces, se serait complu à cette raide et bizarre invention. Le personnage garderait son privilège d'intervenir toujours mal à propos, si, tout à la fin de l'action, il ne

---

1. [III, 11].

The cook, sir, is self-willed, and will not learn  
From my experience : there's a fawn brought in, sir,  
And, for my life, I cannot make him roast it  
With a Norfolk dumpling in the belly of it ;  
And, sir, we wise men know, without the dumpling  
'Tis not worth three pence.

servait à préparer une péripétie importante. Camiola, d'une façon qui permet à Sylli de croire qu'il s'agit de leur union, le charge de prévenir le père Paulo de son intention d'entrer dans le cloître. Au moment où tout se révèle, et où il voit ses illusions tomber, Sylli s'écrie <sup>1</sup> : « Je vais devenir fou ! » et ce cri intempestif le fait expulser de la salle :

ROBERTO. — « Mettez ce sot dehors ! ».

d'où il disparaît, comme de la pièce elle-même, exclu de l'honneur pourtant presque universellement accordé d'être présent au dénouement et de voir son sort résolu. Infortune qui lui est singulière : on ne sait ce qu'il devient !

Un personnage comme celui de Greedy ou de Sylli s'enchevêtre à l'action sans donner lieu à une scène bien déterminée où l'on puisse discerner l'intention de faire rire. L'inaptitude de l'auteur à cette tâche ne fait que se préciser quand il tente de nous donner un régal substantiel de drôleries : [Bondman, II. II.] <sup>2</sup>.

[Corisca veut séduire Asotus, fils de son mari, d'un premier lit].

CORISCA. — Peste soit de la guerre ! Je meurs faute d'exercice ; pas un galant qui reste pour faire ébattre une femme. Si cet état de choses dure un peu plus longtemps, il faudra que les dames imaginent quelque secret nouveau de se soulager mutuellement, autrement notre chaleur nous réduira en cendres. J'ai entendu dire qu'on avait employé de tels procédés dans une longue privation. Je voudrais bien qu'ils me fussent révélés ! On a fait, de mon docteur même, un médecin militaire ; il me rendait service quand j'étais à court ; mais à présent je suis tout à fait à bout de ressources.

ASOTUS. — Ma belle-mère est assurément en prières.

CORISCA. — Il ne me reste que mes esclaves, et on ne peut se fier à eux. Quelques grandes dames que je pourrais nommer, dans une disette d'amou-

1. SYLLI. I shall run mad.

ROBERTO. Hence with the fool !

2. CORISCA. Fie on these wars !

I'am starv'd for want of action ; not a gamester left  
To keep a woman play. If this would last  
A little longer with us, ladies must study  
Some new-found mystery to cool one another,  
We shall burn to cinders else. I have heard there have been  
Such arts in a long vacation ; would they were  
Reveal'd to me ! they have made my doctor, too,  
Physician to the army : he was used  
To serve the turn at a pinch ; but I am now  
Quite unprovided.

ASOTUS. My mother-in-law is, sure

At her devotion.

CORISCA. There are none but our slaves left,  
Nor are they to be trusted. Some great women,  
Which I could name, in a dearth of visitants,

reux, au prix d'être inoccupées, ont été trop heureuses de jouer au petit jeu ; mais je suis si délicate d'appétit, et, dès ma jeunesse, j'ai pris l'habitude de telles friandises, que je ne puis goûter viande si grossière. Quelques-unes qui ont faim font travailler leur cordonnier, ou se font tomber par ceux qui réparent les paillassons dans leurs galeries ; ou, quand un tailleur leur essaye un jupon, prennent la mesure de son aiguille ; fi ! c'est ignoble ! Pour moi, je serais plus prête à coucher avec la culotte d'un galant, et à concevoir d'elle, qu'à m'abaisser à ce point.

ASOTUS. — Belle dame, ma mère...

CORISCA. — Laisse ce dernier mot, il pue la campagne et montre une éducation vulgaire ; le vrai courtisan ne distingue pas sa mère ni sa sœur d'une autre femme, si elle est propre et éveillée. — [A part]. Je pourrais à présent entreprendre de tenter ce sot, mais il sera si long à mettre en train ! Et puis, c'est le fils de mon mari ; — il n'en est que mieux fait pour suppléer son absence ; je vois déjà la manière, je vais essayer si elle prendra. — [Haut] Quand fûtes-vous auprès de votre maîtresse, la belle Cleora ?

ASOTUS. — Il y a deux jours ; mais elle est si réservée, ma foi, qu'avant que j'aie le temps de dire un discours écrit que j'ai acheté et étudié pour elle, sa suivante vient l'appeler.

CORISCA. — Quel benêt ! Mais mes leçons le dégrossiront, je l'espère. — Renvoyez votre serviteur.

Rather than be idle, have been glad to play  
At small game ; but I am so queasy-stomach'd,  
And from my youth have been so used to dainties,  
I cannot taste such gross meat. Some that are hungry  
Draw on their shoemakers, and take a fall  
From such as mend mats in their galleries ;  
Or when a tailor settles a petticoat on,  
Take measure of his bodkin ; fie upon 't !  
Tis base ; for my part, I could rather lie with  
A gallant's breeches, and conceive upon them,

ASOTUS.

Fair madam, and my mother.

CORISCA.

Leave the last out, it smells rank of the country,  
And shews coarse breeding ; your true courtier knows not  
His niece, or sister, from another woman,  
If she be apt and cunning. — I could tempt now  
This fool, but he will be so long a working !  
Then he's my husband's son : the fitter to  
Supply his wants ; I have the way already,  
I'll try if it will take. — When were you with  
Your mistress, fair Cleora :

ASOTUS.

Two days sithence ;

But she 's so coy, forsooth, that ere I can  
Speak a penn'd speech I have bought and studied for her,  
Her woman calls her away.

CORISCA.

Here 's a dull thing !

But better taught, I hope. — Send off your man.



ASOTUS. — Mon garçon, va-t-en.

GRACCULO. — C'est la première fois qu'elle me fait un plaisir ! [*il sort*].

CORISCA. — Nous allons jouer une scène amusante : je ne voudrais pas que vous fussiez déshonoré par ce qui vous manque d'expérience. Je tiens ici la place de Cleora ; et, entendez-vous, mijaurée [*à sa suivante*], — de cette façon, vous, Asotus, pourrez dire à Cleora comment sa suivante doit se comporter. — Répétez la leçon que je vous apprenais quand mon jeune seigneur vint me visiter ; si vous vous trompez d'une syllabe ou d'un geste...

ZANTHIA. — Je sais mon rôle imperturbablement.

ASOTUS. — Je voudrais bien savoir le mien ! Je crains de rester court.

CORISCA. — Si vous restez court, je vous remettrai en route. Comme ceci, je me promène en rêvant ; il faut que vous entriez, et, qu'en passant, vous embrassiez ma suivante ; soyez seulement assez hardi, et vous réussirez, je vous le garantis. Commencez.

ASOTUS. — Allons-y. — Bonjour, ma jolie ! un baiser.

ZANTHIA. — Vénus me garde, Monsieur, d'avoir la présomption de goûter aux lèvres de votre honneur avant ma maîtresse.

CORISCA. — C'est bien, des deux côtés.

ASOTUS. — Comment va ta maîtresse ?

ZANTHIA. — Elle est heureuse en Votre Seigneurie, chaque fois qu'elle pense à vous.

---

ASOTUS.	Sirrah, begone.	
GRACCULO.		This is the first good turn
	She ever did me. [ <i>Exit.</i> ].	
CORISCA.	We'll have a scene of mirth ;	
	I must not have you shamed for want of practice.	
	I stand here for Cleora, and, do you hear, minion,	
	That you may tell her what her woman should do,	
	Repeat the lesson over that I taught you,	
	When my young lord came to visit me : if you miss	
	One syllable or posture —	
ZANTHIA.		I am perfect.
ASOTUS.	Would I were so ! I fear I shall be out.	
CORISCA.	If you are, I'll help you in. Thus I walk musing :	
	You are to enter, and, as you pass by,	
	Salute my woman ; — be but bold enough,	
	You'll speed, I warrant you begin.	
ASOTUS.		Have at it.
	Save thee, sweet heart ! a kiss !	
ZANTHIA.		Venus forbid, sir,
	I should presume to taste your honour's lips	
	Before my lady.	
CORISCA.		This is well on both parts.
ASOTUS.	How does thy lady ?	
ZANTHIA..		Happy in your lordship,
	As oft as she thinks on you.	

CORISCA. — Très bien ; cette fille apprendra, avec le temps.

ASOTUS. — Pense-t-elle à moi ?

ZANTHIA. — Oh oui, Monsieur ! et elle ne dit que du bien de vous ; elle admire votre esprit, vos habits, votre conversation, et jure que, n'était que vous n'êtes pas assez audacieux pour un seigneur, vous seriez l'homme le plus complet et le plus parfait. — Je vais révéler à Votre Seigneurie un secret.

ASOTUS. — Pas un des tiens ?

ZANTHIA. — Oh non, Monsieur ! c'en est un de ma maîtresse ; mais, sur votre honneur, il faut vous engager à le celer.

ASOTUS. — Certainement.

ZANTHIA. — Parfois je couche auprès de ma maîtresse, comme je fis hier soir ; elle ne put dire ses prières, à force de penser à vous ; que dis-je, elle parla de vous en dormant, et soupira : « O charmant Asotus, assurément tu es si lent qu'il faudra que je te viole ! » et, dans ce transport, elle me prit dans ses bras, me jeta sur elle, m'embrassa et me serra, et, lorsqu'elle s'éveilla, pleura parce que ce n'était qu'un rêve.

CORISCA. — Ceci le poussera, ou il est en bois. — Bien, ma fille !

ASOTUS. — Je suis fou, tant que je n'y serai pas.

ZANTHIA. — Ne vous découragez pas, Monsieur, si elle dit : « Laissez-

CORISCA.

Very good ;

This wench will learn in time.

ASOTUS.

Dues she think of me ?

ZANTHIA.

O, Sir ! and speaks the best of you ; admires  
Your wit, your clothes, discourse, and swears, but that  
You are not forward enough for a lord, you were  
The most complete and absolute man. — I'll show  
Your lordship a secret.

ASOTUS.

Not of thine own ?

ZANTHIA.

O ! no sir,

'Tis of my lady ; but, upon your honour,  
You must conceal it.

ASOTUS.

By all means.

ZANTHIA.

Sometimes.

I lie with my lady, as the last night I did,  
She could not say her prayer for thinking of you :  
Nay, she talk'd of you in her sleep, and sigh'd out,  
'O sweet Asotus, sure thou art so backward,  
That I must ravish thee I ' and in that fervour  
She took me in her arms, threw me upon her,  
Kiss'd me, and hugg'd me, and then wak'd, and wept,  
Because 't was but a dream.

CORISCA.

This will bring him on,

Or he 's a block. — A good girl !

ASOTUS.

I am mad,

Till I am at it.

ZANTHIA.

Be not put off, sir,

With ' Away, I dare not, — fie, you are immodest, —

moi, je n'ose — fi, vous êtes immodeste ; — mon frère est levé, — mon père va entendre ». Frappez droit, Monsieur : vous ne sauriez manquer le but.

ASOTUS. — Voici pour tes conseils. [*Lui donnant de l'argent*]. — Voilà un intermède charmant ; s'il se trouvait être réel, je souhaiterais d'être acteur.

CORISCA. — C'est maintenant mon tour. — Je suis malade à l'excès, je vous prie, envoyez mon page chercher le jeune Asotus, je ne saurais vivre sans lui ; priez-le de me venir voir ; et pourtant, quand il sera présent, il faudra que je le tiennne à distance.

ASOTUS. — Non pas, vous êtes prise ; voyez celui que vous souhaitez, regardez Asotus devant vous !

CORISCA. — Vous servez bien, mijaurée ; bientôt je ne pourrai exprimer mes pensées dans mon appartement particulier, sans qu'elles soient exposées à être découvertes.

ASOTUS. — Morbleu, elle est en colère.

ZANTHIA. — Non, non, Monsieur, elle fait semblant de l'être. Abordez-la encore.

ASOTUS. — Madame, je condescendrais à vous baiser la main, si elle n'était gantée : et la civette me fait mal au cœur ; et oser goûter à vos lèvres n'est pas prudent, quand votre suivante est là.

CORISCA. — J'espère qu'elle n'épie point à qui je donne mes faveurs.  
[*Zanthia regarde un livre*].

	My brother's up, — My father will hear'. Shoot home, sir ; You cannot miss the mark.
ASOTUS.	There 's for thy counsel.
	This is the fairest interlude ; if it prove earnest, I shall wish I were a player.
CORISCA.	Now my turn comes. — I am exceeding sick, pray you send my page For young Asotus, I cannot live without him ; Pray him to visit me ; yet ,when he 's present, I must be strange to him.
ASOTUS.	Not so, you are caught :
	See, whom you wish ; behold Asotus here !
CORISCA.	You wait well, minion ; shortly I shall not speak My thoughts in my private chamber, but they must Lie open to discovery.
ASOTUS.	'Slid, she 's angry.
ZANTHIA.	No, no, sir, she but seems so. To her again.
ASOTUS.	Lady, I would descend to kiss your hand, But that 'tis glov'd, and civet makes me sick ; And to presume to taste your lip's not safe, Your woman by.
CORISCA.	I suppose she 's no observer Of whom I grace. [ <i>Zanthia looks on a book</i> ].



ASOTUS. — Elle est à lire, quelle chance ! [*Il embrasse Corisca*].

CORISCA. — Un baiser, comme accueil, suffit ; trop du même plat me rassasie.

ASOTUS. — Je donnerais bien le second service, mais j'ai toujours peur de votre suivante.

CORISCA. — Vous êtes très précautionneux. [*Zanthia fait semblant de dormir*].

ASOTUS. — Pardieu, elle dort ! C'est dommage que ces instructions ne soient pas imprimées ; elles se vendraient bien aux chambrières. — Ce n'est pas le moment de jouer avec mon heureuse fortune, ni avec votre faveur. Mais être surpris, comme on dit : une sentinelle, pour donner l'alarme quand l'ennemi viendra, vaudrait maintenant de l'or. [*Zanthia sort*]. Elle est allée faire le guet. Une servante si bien dressée vaudrait un million pour une bourgeoise galante.

CORISCA. — Vous êtes devenu spirituel.

ASOTUS. — Vous m'apprenez à l'être. Madame, maintenant, votre cabinet...

CORISCA. — Vous en parlez comme s'il était à vous.

ASOTUS. — Quand nous y serons, je vous montrerai la meilleure preuve que j'en aie.

CORISCA. — Tout beau ! Vous oubliez que je ne fais que jouer le rôle de Cleora.

ASOTUS. She's at her book, o rare ! [*Kisses Corisca*].

CORISCA. A kiss for entertainment is sufficient ;  
Too much of one dish cloy's me.

ASOTUS. I would serve in  
The second course ; but still I fear your woman.

CORISCA. You are very cautious. [*Zanthia seems to sleep*].

ASOTUS. 'Slight, she is asleep !  
'Tis pity these instructions are not printed ;  
They would sell well to chambermaids. 'Tis no time now  
To play with my good fortune, and your favour ;  
Yet to be taken, as they say ; — a scout,  
To give the signal when the enemy comes, [*Exit Zanthia*]  
Were now worth gold. — She's gone to watch.  
A waiter so train'd up were worth a million  
To a wanton city madam.

CORISCA. You are grown conceited.

ASOTUS. You teach me. Lady, now your cabinet.

CORISCA. You speak as it were yours.

ASOTUS. When we are there,  
I'll show you my best evidence.

CORISCA. Hold ! you forget  
I only play Cleora's part.

ASOTUS. — N'importe, maintenant que nous avons commencé, finissons l'acte.

CORISCA. — Arrêtez, Monsieur ; — la femme de votre père !

ASOTUS. — Eh bien ! étant son héritier, je suis tenu, — puisqu'il ne peut vous satisfaire, — de m'occuper de payer ses dettes. [*Zanthia entre en courant*].

ZANTHIA. — Madame, mon maître !

CORISCA. — Lâchez-moi ; il faut encore que je prenne gaiement le contretemps, — le diable l'emporte !

ASOTUS. — Peste soit de ses mâchoires édentées ! Il ne peut rien faire, et il faut avec cela qu'il gêne ceux qui ont bon appétit.

En même temps que nous nous expliquons le reproche d'indécence extrême qui a pu être adressé à Massinger, nous voyons combien il serait injuste de voir en lui un pornographe de métier. L'exagération même du libidineux, présenté sans aucun apprêt, sans aucune malice, nous convainc que Massinger était assez naïf en cette matière. Non doué de cette verve rabelaisienne qui égaye souvent le théâtre élizabéthain, il a pensé suppléer au ton qui lui manquait par une grossièreté sans limites. Suivant son habitude trop constante, il dépasse le but. Mais blâmer ce mauvais goût trop évident n'est pas juger la scène, ni en tirer tout l'enseignement qu'elle peut donner sur son auteur. Elle me paraît consciencieusement travaillée, et c'est dans cette conscience même que je chercherai un indice nouveau de son manque d'imagination comique. Dans son désir de donner un morceau vraiment lesté et dégagé, il a mis les discours de côté, il a fait un dialogue aux répliques remarquablement courtes et serrées ; il a organisé un petit drame qui est comme une parodie très bouffonne de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. Pourquoi donc tant de bonne volonté et même de savoir-faire ne produisent-ils point l'effet de gaieté et d'entrain qu'on en pouvait attendre ? Il me semble que ce sont les éléments mêmes d'une bonne farce qui ont fait

---

ASOTUS.	No matter,
	Now we ' ve begun, let's end the act.
CORISCA.	Forbear, sir ;
	Your father ' s wife !
ASOTUS.	Why, being his heir, I am bound,
	Since he can make no satisfaction to you,
	To see his debts paid. [Re-enter Zanthia running].
ZANTHIA.	Madam, my lord !
CORISCA.	Fall off,
	I must trifle with the time too, hell confound it !
ASOTUS.	Plague on his toothless chaps ! he cannot do ' t
	Himself, yet hinders such as have good stomachs.

défait au dramaturge. Ce sont les personnages eux-mêmes qui ne sont pas vivants ; comment leur trémoussement le plus fou pouvait-il nous donner l'illusion de la vie ? Il faut une espèce de sympathie drôlatique qui fasse des héros d'une farce comme des expressions immédiates de la bonne humeur du poète. Or nous ne voyons ici que des intentions. Corisca et Asotus entrent chacun battant son esclave respectif, avec une conviction qui rappelle les meilleurs moments de Guignol. Le petit monologue de Corisca, que nous avons tenu à traduire, est d'un dévergondage plat et triste qui ôte toute la gentillesse qu'un vaudevilliste né aurait donnée à cette commère au tempérament de feu. Asotus se classe dans la catégorie des idiots par définition ; au surplus il est dépeint, (au début de la scène) comme un grand lâche, et en partant il souhaite la mort de son père, devenu son déplorable rival. Il y a en lui un peu trop de bêtise pour qu'il nous amuse.

Cette brutalité dans la description des appétits devait alimenter un théâtre qui a une réputation d'esprit, celui de la Restauration. Mais ce qui là nous sera donné comme peinture de mœurs, comme description d'une société toute corrompue, apparaît ici dans des pièces d'une portée morale élevée, où de véritables héros attirent notre admiration. Tandis que les comédies de la Restauration sont l'image d'une époque, les farces telles que cette scène du *Bondman* sont des phénomènes d'ordre surtout littéraire ; ils dénotent ou la volonté d'un auteur ou l'exigence d'un public, et nous ne saurions en discuter les mérites, — d'ailleurs intrinsèquement bien différents, — dans le même esprit que nous aborderions une pièce de Wycherley ni de Congreve. On ne peut nier que ce soit le même courant de licence qui, déjà sensible dans le drame du début du xvii<sup>e</sup> siècle, devient si important avec le rétablissement de la monarchie ; mais il semble que l'immoralité se soit propagée de la scène à la vie. La digue que les puritains tentèrent d'élever contre les divertissements profanes eut pour effet d'emmagasinier un flot d'impureté qui non seulement inonda le théâtre, mais entraîna, pour un certain temps, une moitié de la nation dans un parti-pris de cynisme. Si tels morceaux de Massinger nous rappellent particulièrement les audaces de la Restauration, la cause en est beaucoup dans sa maladresse, qui, dans un genre scabreux, aboutissait à des crudités plus fortes que celles de ses contemporains les moins réservés.

La tentative la plus ambitieuse que Massinger ait faite dans le genre drôle s'appelle *The Guardian*. Mais on peut feuilleter et relire cette pièce, et avoir peine à trouver une scène qui justifie les paroles du prologue <sup>1</sup> : « ce

---

1.

this last birth,  
Delivered without noise, may yield such mirth,  
As... will...  
... regain his credit lost.



dernier rejeton, dont l'accouchement s'est fait sans bruit, amusera peut-être assez pour... rendre au poète le crédit qu'il a perdu ». Je vois des matrones et des jeunes filles disposées à se perdre, des vieillards et des jeunes gens sans principes, et tout cela pourrait être amusant, mais ne l'est point. Je vois une suivante dont le nez est coupé, et qui, à ce prix, rachète, bien involontairement, l'honneur de sa maîtresse <sup>1</sup> ; je vois même le mari, couteau en main, se livrer à cette singulière vengeance sur celle qu'il croit être son épouse, et je le vois encore, quelques minutes après, persuadé que le ciel, pour le convaincre de l'injuste de ses soupçons, a rétabli le nez conjugal dans sa beauté primitive. Voilà encore un exemple de scène mouvementée, plus encore que celle du *Bondman* que nous avons traduite, et bien plus étendue ; c'est une de celles où nous avons des indications de décor <sup>2</sup> : « un riche banquet et des flambeaux » ; et tandis qu'Iolante attend, en galant costume, devant ce banquet, un inconnu qu'elle a envoyé chercher dans la rue, — son mari, brigand vertueux et injustement banni, apparaît ! Ici encore, Massinger, plein de bonne volonté, — les humbles termes de tout le prologue le prouvent assez, — a renoncé à l'exercice de ses dons naturels d'orateur grave, pour tâcher d'atteindre à une animation vaudevillesque qui n'est pas son fait. D'ailleurs ses personnages, lâchement, reviennent tous au bien ; qu'attendre de pareils fripons ?

Ce manque de franche allégresse a pu être assez marqué chez Massinger pour qu'il ait risqué de perdre le bénéfice de quelques scènes un peu mouvementées, qui se trouvent au début de *New Way*. Boyle <sup>3</sup> revendique pour Fletcher les deux premiers actes, et la scène III de l'acte III. Il n'appuie pas sa théorie sur d'autres raisons que celles qu'il tire de l'analyse métrique de ces passages ; mais après notre étude de la comédie de Massinger, ne serions-nous pas portés à nous figurer que l'impression de ces scènes elles-mêmes a dû influencer sur le critique, et nous-mêmes ne serions-nous pas troublés par cette coïncidence que les morceaux où on a reconnu un style étrange à Massinger sont aussi assez éloignés de sa manière ordinaire ? Dans les scènes en question, les situations caractéristiques au point de vue qui nous occupe seraient, brièvement, les suivantes :

I. 1. Un jeune gentilhomme ruiné se querelle avec un cabaretier qu'il a enrichi de son intempérance, lui reproche son ingratitude et son insolence, et le bat...

I. II. Dialogue entre les serviteurs d'une grande dame, et, principale-

---

1. III, vi.

2. Enter Iolante (with a rich banquet, and tapers).

3. Shakespeare Society, XXVI.

Englische Studien, V.

ment, plaintes d'un cuisinier colérique, qui se désole de l'indifférence culinaire de sa maîtresse.

I. III. Lyrisme gastronomique du Juge Greedy. — Le prodigue, très mal reçu chez Lady Allworth, rentre en grâce et forme avec elle un complot.

II. — Mystification qui consiste à faire croire à Sir Giles que le prodigue, Wellborn, est au mieux avec Lady Allworth, et l'épousera probablement. Wellborn se fait recevoir avec grands honneurs chez la veuve, en compagnie d'une créature d'Overreach, qui rend compte à son maître de ce revirement extraordinaire.

Supposons que nous ajoutions foi aux conclusions métriques de Boyle, car on pourrait à bon droit admettre d'emblée que le critique n'a pas pu se tromper sur les faits matériels : ne serions-nous pas portés à renchérir sur son idée, et à confirmer par le fond tout ce qu'il dit de la forme ? Le jeune homme qui s'est amusé à outrance, et voudrait continuer à le faire, le vaurien sympathique, c'est le héros favori de Fletcher ; la mystification est l'élément même de son drame ; et il y a, dans *Rollo*, de plaisants cuisiniers. Les scènes sont assez enlevées : elles lui appartiennent. — Mais se prononcer ainsi, ce serait s'engager dans plusieurs erreurs. Le mètre n'a rien qui infirme l'attribution à Massinger : première assurance, où tous les autres que Boyle sont unanimes ; et dès lors le faisceau se dénoue, et la réalité devient sensible. Nous reconnaissons qu'il y a dans ces morceaux une certaine vivacité, que l'on peut trouver exceptionnelle chez Massinger ; que les coups de bâton tombent sur le dos du cabaretier avec une certaine galanterie, que le feu des fourneaux allume la trogne des cuisiniers ; mais nous ne sommes ni assez éblouis par de pareilles qualités, ni assez ignorants du pouvoir de l'imitation, pour transférer à Fletcher la paternité de ces scènes-là. En les relisant, nous verrons peut-être l'élément gai se réduire peu à peu, et n'en occuper que quelques coins. L'enquête aura un peu ajouté à notre connaissance du comique de Massinger, sans beaucoup en modifier l'ensemble.

Jusqu'ici, nous avons surtout relevé les imperfections : exagération et grossièreté ; si nous trouvons enfin un exemple satisfaisant, il faudra nous attendre à ce que les qualités comiques en soient de valeur négative ; il sera surtout facile d'en parler en disant quels éléments lui sont étrangers. En effet la meilleure comédie de Massinger est d'un comique très atténué, très pâle, et elle est comédie surtout en ce qu'elle n'est guère, en aucun point, tragique, ni même tragi-comique. C'est le *Grand Duc* : absence d'émotions très fortes, de périls véritablement grands, de méchanceté et de misère extrêmes, cela suffit pour que la pièce ne soit classée en aucun autre genre que le comique. Gaïeté ? Elle n'y serait provoquée que par un de ces procédés trop directement empruntés à la farce, et que nous avons déplorés : une servante ivre et qu'on veut faire passer pour une demoiselle. Le reste est dans les demi-teintes :

beaux sentiments raffinés, amour de deux enfants à qui leur naïveté dicte des supercheries trop frêles, brouille et réconciliation d'une princesse et d'un gentilhomme. Les intrigues et les petites duperies de ces personnages nous amusent sans doute, et forment la comédie la plus authentique que Massinger ait écrite. — Giovanni, qui aime Lidia, et Fiorinda, la princesse qui sourit à Sanazarro, se rencontrent à la cour, et, après un échange de compliments exquis, implorent chacun l'alliance de l'autre pour assurer le succès de leurs amours. Ils ne s'avouent pas leur passion ; ils prennent une voie détournée pour appuyer et motiver ce qu'ils demandent, mais ces prétextes sont transparents, et chacun, qui se flatte d'avoir dissimulé à l'autre son vœu intime, s'amuse d'avoir aisément découvert ce qu'on prétendait lui cacher [GDF. II. 1.].

Je vais donner le passage où, l'action déjà engagée, les intrigants s'aperçoivent que leur ingéniosité les a mis dans l'embarras. Fiorinda a demandé et obtenu, à la requête de Giovanni, que Lidia figurât parmi ses femmes ; mais dans l'intervalle Sanazarro a vu Lidia, s'est épris d'elle, et a perfidement persuadé Giovanni que le duc la lui voulait enlever ; et tous deux, de concert, ont rabaissé devant leur maître le mérite de la jeune fille.

FIORINDA <sup>1</sup>. — Je ne viens pas pour que vous me remerciez, Monsieur, de l'exécution rapide de ma promesse touchant Lidia : elle est accomplie.

SANAZARRO. [*à part*] — Nous sommes perdus.

FIORINDA. — Le duc m'eut à peine entendue, dans mon plus beau langage, décrire ses perfections, suivant vos instructions, qu'il consentit. — Mais vous êtes triste, comme si vous vouliez que ce ne fût pas fait.

GIOVANNI. — Non, gracieuse dame, je vous suis obligé.

FIORINDA. — Montrez autant de diligence dans ce dont je vous sollicite. — Comte Sanazarro, je vois maintenant que vous m'honorez, en voulant bien porter une si insignifiante faveur [*qu'elle lui donna en souvenir*].

1. GDF, III, 1.

FIORINDA. I come not to be thank'd, sir, for the speedy  
Performance of my promise touching Lidia :  
It is effected.

SANAZARRO. We are undone.

FIORINDA. The duke  
No sooner heard me with my best of language  
Describe her excellencies, as you taught me,  
But he confirm'd it. — You look sad, as if  
You wish'd it were undone.

GIOVANNI. No, gracious madam,

I am your servant for 't.

FIORINDA. Be you as careful  
For what I moved to you. — Count Sanazarro,  
Now I perceive you honour me, in vouchsafing  
To wear so slight a favour.



- 1. The first thing I noticed when I stepped out of the plane was the fresh air. It felt like I had been in a bubble for hours.
- 2. The second thing I noticed was the beautiful view of the city below. The lights were just starting to come on, and it was so pretty.
- 3. The third thing I noticed was the friendly people who were waiting for me. They were all smiling and making me feel at home.
- 4. The fourth thing I noticed was the delicious food that was served to me. It was exactly what I needed after a long flight.
- 5. The fifth thing I noticed was the comfortable bed that I was lying on. It felt like I had been in a cocoon.
- 6. The sixth thing I noticed was the soft music that was playing in the background. It was so soothing and relaxing.
- 7. The seventh thing I noticed was the warm blanket that was covering me. It felt like I was being hugged.
- 8. The eighth thing I noticed was the gentle breeze that was blowing against my face. It felt like I was being kissed.
- 9. The ninth thing I noticed was the soft glow of the moon outside my window. It was so beautiful and serene.
- 10. The tenth thing I noticed was the peaceful silence that surrounded me. It was exactly what I needed to recharge my batteries.

~~Nothing was better than this.~~

- 1. The first thing I noticed when I stepped out of the plane was the fresh air. It felt like I had been in a bubble for hours.
- 2. The second thing I noticed was the beautiful view of the city below. The lights were just starting to come on, and it was so pretty.
- 3. The third thing I noticed was the friendly people who were waiting for me. They were all smiling and making me feel at home.
- 4. The fourth thing I noticed was the delicious food that was served to me. It was exactly what I needed after a long flight.
- 5. The fifth thing I noticed was the comfortable bed that I was lying on. It felt like I had been in a cocoon.
- 6. The sixth thing I noticed was the soft music that was playing in the background. It was so soothing and relaxing.
- 7. The seventh thing I noticed was the warm blanket that was covering me. It felt like I was being hugged.
- 8. The eighth thing I noticed was the gentle breeze that was blowing against my face. It felt like I was being kissed.
- 9. The ninth thing I noticed was the soft glow of the moon outside my window. It was so beautiful and serene.
- 10. The tenth thing I noticed was the peaceful silence that surrounded me. It was exactly what I needed to recharge my batteries.

SANAZARRO. — Permettez: j'ai un embryon dans le cerveau, qui, je n'en désespère pas, prendra peut-être forme et façon, pourvu que vous consentiez à être sincère.

On ne saurait mieux faire ressortir la valeur de la scène dont nous venons de lire un morceau, qu'en disant qu'elle demande, à ses interprètes, de la délicatesse. Il n'y a point, ici, de situation surprenante, il n'y a point de tirade dont les mots enflent la bouche, dont les périodes fournissent un rythme facile et impressionnant ; il faut que les acteurs, par leur gentillesse naturelle, nous fassent prendre intérêt aux ennuis légers que leur a attiré leur malice inexperte. Il manque, à ces jouvenceaux, de l'imprévu, de l'exubérance, de la fantaisie, du lyrisme, tout ce qui poétise les gais gentils-hommes des comédies de Shakespeare ; mais ils ont cependant comme une ombre de cette grâce qui consiste à se mouvoir dans une intrigue plaisante, au-dessus du réalisme, en dehors des difficultés et des infortunes vulgaires. Présentée avec goût, avec une recherche qui chercherait surtout la fraîcheur du décor et du costume, avec des programmes jolis, la pièce ferait peut-être croire que Massinger est presque un des plus raffinés des Elizabéthains. Conclusion assez erronée pour qu'on ne mentionne ce caractère de l'œuvre que dans un coin bien délimité de cette étude, assez honorable pour qu'on doive relever, au crédit de notre auteur, des mérites qu'il ne montre pas assez souvent.

#### V. — CONCLUSION

A force d'avoir tâché de nous représenter ce que pouvaient être, au théâtre et dans leur réalité la plus concrète, les scènes de Massinger, nous sommes conduits à nous demander si elles vaudraient la peine d'être jouées aujourd'hui. D'abord, méritent-elles l'effort d'une reconstitution ; sont-elles caractéristiques de leur époque, nous feraient-elles revivre quelques beaux moments du siècle elizabéthain ? Je crois qu'elles nous donneraient, de cet âge tant loué et toujours prestigieux, une idée à la fois incomplète et intéressante. Il leur manque la fantaisie et l'enchantement qui furent ceux des traits de cette époque que les critiques se sont plu à développer de préférence ; mais par cela même qu'elles sont construites sur des qualités autres, moins évidentes ou moins reconnues ailleurs, elles appellent notre attention. Leur rhétorique sonore nous fera penser à quelques éléments de notre théâ-

---

SANAZARRO.

Give me leave : I have  
An embryo in my brain, which, I despair not,  
May be brought to form and fashion, provided  
You will be open-breasted.

tre classique ; mais dès que cette comparaison nous sera venue à l'esprit, l'outrance des situations, et aussi la part indéniable de la justice matérielle, l'intervention constante, bien qu'implicite, de la mise en scène, nous interdiront un rapprochement trop poussé, et ainsi nous rendront sensibles au cachet anglais de ces drames.

La valeur archéologique de Massinger est donc, je le crois, véritable. Présenté sans préface historique, comme un simple moderne, quel effet produirait-il ? L'expérience tentée fréquemment dans la première moitié du *xix<sup>e</sup>* siècle, et prolongée jusqu'à nos jours pour *A New Way* semble encourageante ; mais le fait que ces tentatives, si heureuses que la critique du temps nous les laisse deviner, ne se sont jamais répétées beaucoup, que les représentations, assez nombreuses au total, sont isolées, — nous donne à réfléchir. C'est là un succès surtout d'érudition ; c'est à l'Elizabéthain qu'allaient les spectateurs, plus qu'au dramaturge. Cette action toujours vivante et actuelle, que seul Shakespeare a gardée à jamais, ne peut appartenir à un auteur qui, malgré l'ampleur de ses vues et la distinction de la pensée, est trop de son temps par les procédés, et d'une manière trop visible. Par les tirades où il excelle, il risque de nous excéder ; par les moyens qu'il emploie pour animer l'action, machiner les catastrophes et les dénouements, il paraît vieux. Nos auteurs contemporains ont recours à des mécanismes comiques ou tragiques qui sont peut-être aussi contestables, mais qui sont à la façon du jour, et satisfont la salle sans l'étonner. Les ressorts de Massinger sont usés et crient. Je crois qu'il est plus sage de vouloir lui préparer des lecteurs avertis et sympathiques, que des spectateurs qui pourraient lui reprocher leur ennui.



## CHAPITRE IX

---

# Les Caractères

Nous avons vu que l'intrigue, dans les pièces les plus personnelles, les plus conscientes de Massinger, dépendait d'un caractère. Cette conception du personnage intelligent et dominateur, inhérente à la construction même de son drame, mérite notre meilleur effort d'analyse. Mais sous l'influence de ces protagonistes, autour d'eux, vivent et agissent d'autres figures, dont les sentiments et les variations sont décrits suivant une certaine psychologie ; et à cette psychologie, à ses lois et à ses conventions, les personnages moteurs eux-mêmes sont soumis, autant que ces êtres secondaires auxquels ils imposent leur direction. Avant donc d'étudier l'exception, examinons les faits généraux.

### *I. La psychologie du bien et du mal*

#### *Le caractère faible. — Le caractère moyen*

Dans ses termes les plus généraux, la psychologie de Massinger peut s'exprimer ainsi : l'homme est susceptible, à peu près également, d'être entraîné par ses appétits et convaincu par la raison. Massinger montre très bien une femme, épouse sans reproche, qui sent tout son sang en ébullition à la vue d'un beau gentilhomme, et envoie sa suivante lui amener le mâle désiré ; mais, impartial entre l'ange et la bête, il nous apprendra sans sourciller qu'une conversation de quelques minutes, au seuil de la maison conjugale, fait de cette même perdue le plus ferme soutien de l'honneur de l'alcôve <sup>1</sup>. Présenter les choses ainsi, ce n'est point charger Massinger, puisque nous avons simplement raconté là une des intrigues du *Guardian* ; c'est simplement exposer son système sous son aspect le plus cru, le moins mitigé. Avec des écarts moins violents, nous retrouvons cette oscillation entre le bien et le mal, chez tous ses héros. Leur conduite ne dépend pas du multiple

---

1. G, II, v, et III, vi.

enchevêtrement des occasions, ni des détours du cœur, mais de l'instant où la raison prendra le dessus, où l'intéressé se dira : Tiens ! mais ce que je vais faire n'est pas bien du tout ! — Les personnages vertueux sont ceux chez qui cette réflexion se produit très vite ; les vicieux, au contraire, n'y pensent que lorsqu'ils ont failli ; mais, chez les uns et chez les autres, l'entraînement au mal est aussi fougueux et aussi absolu. L'immaculée Sophia, apprenant, d'une source très suspecte, que son mari la trompe, s'écrie avec candeur :

Chasteté, tu n'es qu'un nom, et je te renie !

Je suis à présent la servante de la volupté.

Libertins de tous rangs et de toute façon, venez ! <sup>1</sup>

Par bonheur, l'intervalle d'une scène, prudemment employé à des lectures philosophiques, et même à des méditations écrites, suffit à la ramener dans le droit chemin <sup>2</sup>. Son langage si choquant, et qui ne serait admis de nos jours que dans le vaudeville, ne passait pas, aux yeux de Massinger, pour déparer une vertu qu'il présente en modèle. C'est un état d'âme dans l'évolution d'une âme pure ; et il a cru sans doute faire preuve de réalisme en ne reculant pas devant cette perversité.

Et pourtant, je vois beaucoup plus d'invraisemblance dans cette chute soudaine de Sophia que dans une vertu sans défaillance, surhumaine. Pourquoi ? c'est que l'épisode est brutalement traité. Ce qui manque à la psychologie de l'aventure, c'est la transition, la nuance qui nous fait accepter la transformation. L'idée, juste, et d'ailleurs banale, de l'homme balancé entre le bien et le mal est restée chez Massinger abstraite ; il n'a pas eu la pénétration de l'âme, la curiosité analyste qui seule pourrait aviver et rendre féconde cette trop sèche doctrine.

Le défaut une fois reconnu, nous ne devons pas conclure qu'il gâte tout le théâtre de Massinger, qu'il rend ridicules ou absurdes tous ses portraits ; car alors il faudrait désespérer de Massinger et renoncer à toutes les opinions favorables que nous nous sommes formées de lui. La psychologie de la girouette, heureusement, ne constitue pas tout son drame : elle intervient avant tout dans les intrigues romanesques, elle y trouve son milieu naturel, elle est de même origine. Aux dénouements inattendus, aux péripéties bizarres, répondent les âmes variables, qu'une chiquenaude précipite sur la pente de la vertu ou du vice. Ses meilleurs drames sont affranchis de cet arbitraire : ou bien il n'y reparait que par une habitude, une réminiscence fâcheuse, mais sans être essentiel à la marche de l'action. Ainsi la défaillance

---

1. P, III, vi. —

...Chastity,

Thou only art a name, and I renounce thee !

I am now a servant to voluptuousness.

Wantons of all degrees and fashions, welcome !

2. Voir le début de IV, II.

de Sophia, dans *Picture*, n'a aucune influence sur l'intrigue, n'étant suivie d'aucune conséquence pratique.

Cette théorie universelle du bien et du mal, Massinger l'a, dans quelques cas, précisée et rendue beaucoup plus intéressante en la fondant sur le tempérament spécial de certains personnages, au lieu de la poser comme une vérité vague et incontestable. Il y a ceux chez qui le changement est, dans certaines limites, vraisemblable, parce qu'ils sont irrésolus ; et qui sont irrésolus, parce qu'ils sont faibles. On peut dire que l'homme faible a été un sujet de prédilection chez Massinger. Faiblesse à la fois d'intelligence et de volonté : un tel être est crédule, accueillant aux délations, prêt à s'enthousiasmer ou à maudire sur un récit apocryphe ; et tout aussi incapable de maîtriser sa passion, de mettre un intervalle entre l'émotion et l'acte ; s'il est armé, il tue ; son erreur lui est-elle démontrée, il se jette à genoux, pleure, et tombe dans la démence, si une habile désobéissance n'a déjoué sa fureur : et alors il s'épanche en gratitude pour ceux qui l'ont trompé si à propos. Dans la tragédie, ce personnage est Sforza <sup>1</sup>, dans la tragi-comédie, c'est Théodosius <sup>2</sup>, c'est encore Léosthénès <sup>3</sup>, un peu Mathias <sup>4</sup>.

Cette crédulité, cette violence, nous les connaissons déjà pour en avoir vu des exemples : le Demetrius de *Humorous Lieutenant*, le Perigot de *Faithful Shepherdess*, Philaster, surtout ce dernier, sont des modèles assez accomplis d'amants soupçonneux, prompts à frapper, auteurs de crimes passionnels, figures bien faites pour attendrir un jury français. Massinger, reprenant les mêmes types, acceptant leurs extravagances, a voulu les expliquer, les présenter sous un jeu intelligible ; et, pour ce faire, il a taillé le personnage en proportion de ses actes. Dans l'idée de Fletcher ou de Beaumont, Philaster (c'est surtout Beaumont qui en est responsable), est un héros parfait, un prince adorable, proposé à notre entière sympathie ; ses brutalités sur Arethusa et sur Bellario ne sont que peccadilles <sup>5</sup>, que dis-je ? — justes marques d'un ressentiment qui l'honore, car un vrai chevalier ne peut admettre même l'idée d'être trompé en amour. Au contraire, les jaloux de Massinger sont visiblement des natures inférieures, on dirait peut-être, des dégénérés. Il s'arrange pour nous laisser une impression sévère sur ces dangereux maniaques : Sforza devient fou et meurt par la ruse d'un justicier ; Léosthénès est humilié en plein sénat ; Mathias est vertement tancé

---

1. *Duke of Milan.*

2. *Emperor of the East.*

3. *Bondman.*

4. *Picture.*

5. Acte IV, scène III : Philaster blesse Arethusa de son épée, après avoir prononcé de longs discours. Un paysan indigné le bat. Philaster s'enfuit, pour sauver sa vie. — A la scène suivante, il blesse Bellario, qu'il surprend endormi, et se dissimule ensuite dans les broussailles.



par sa femme ; quant à l'empereur Théodosius, il nous est, tout le long de la pièce, présenté comme un enfant, qui ne fait que des sottises lorsqu'il n'écoute pas sa sœur aînée.

On dirait donc que Massinger, mis en présence de ce monde de détraqués sentimentaux, aux gestes saccadés et impulsifs, trop brusques, comme s'ils étaient maniés par un moteur de marionnettes, s'est donné pour tâche de douer d'une âme ces corps agités. Il a conservé leurs actions, mais leur a modelé le cœur à nouveau, de façon que leur conduite ne paraisse plus le caprice d'un auteur, mais la conséquence de leur mentalité. Pour cela, il s'occupe d'abord de leur donner des antécédents, de nous les présenter dans des dispositions par rapport auxquelles leurs excès de violence deviennent probables. Ainsi Sforza nous est montré avec insistance comme esclave de la femme qu'il aime, épris à un degré incroyable :

« Dire la dixième partie de son engouement, à quelqu'un qui ne le connaîtrait pas, ferait croire que j'invente <sup>1</sup> ».

Cette extrême passion une fois posée, la crainte obsédante que Marcelia ne lui survive et ne soit belle pour d'autres que lui n'est pas incompréhensible ; la promptitude du soupçon chez un tel amant doit être en raison directe de sa tendresse : l'imagination qui lui rend insupportable l'idée de Marcelia vivante après lui, est encore responsable de sa crédulité. Lui dit-on que sa femme est infidèle, il la voit le trompant, avec une acuité qui lui ôte la réflexion : cette pensée lui est aussi cruelle que la réalité même, et le pousse sans frein à la vengeance :

« L'intention, Francisco ! cela comprend la réalisation même <sup>2</sup> ».

Si l'on peut discuter les jaloux de Massinger, comme on discute ceux de Fletcher, du moins il faut reconnaître que le point de discussion est déplacé : pour un Philaster, la question se pose ainsi : comment un galant homme comme Philaster, bien équilibré, orné de tous les talents virils, peut-il commettre des voies de fait aussi regrettables ? Au contraire, devant un Sforza, nous nous demandons : peut-il exister des cœurs aussi furieux, des emportements aussi naïfs ? Et sans doute les crimes quotidiens, qui retentissent sans arrêt autour de nous, sont assez probants pour nous faire répondre : oui.

Même lorsque l'analyse n'est pas aussi rigoureuse que pour Sforza, Massinger tient à annoncer les extrémités futures par une manifestation atténuée de la passion qui les anime. Le Léosthénés prêt au meurtre, assassin d'intention du Ve acte <sup>3</sup>, est annoncé par l'inquiet et neurasthénique jaloux

---

1. DM, I, 1. —

To tell

The tenth part of his fondness to a stranger  
Would argue me of fiction.

2. IV, III. — Intend, Francisco. It does include all fact.

3. B. V, II.

du II<sup>e</sup>. Mathias est un malheureux hanté par le spectre de l'adultère, mais qui a le bonheur d'être garanti de l'erreur par un moyen surnaturel : si sa faible raison n'était maintenue dans le vrai par son talisman, lui aussi serait porté au crime, et relèverait de la cour d'assises. Et, comme le duc de Milan, Théodosius, par son ravissement extatique devant sa fiancée, prélude à ses lamentables suspensions, juste retour de sa précipitation amoureuse.

L'amour étant le principal ressort de ce théâtre, comme de tous les théâtres, il est naturel que les cœurs vacillants soient surtout sous l'empire de cette passion ; mais à côté des amoureux, Massinger nous a montré d'autres faibles ; il a même présenté l'amour en conflit avec d'autres sentiments. Le modèle de l'âme sans consistance, attirée à l'appât du moment, à résolutions brusques qui lui préparent de longs repentirs, c'est Bertoldo. Il aime Camiola ; celle-ci le repousse, il s'engage dans une guerre, qui, pour lui, est sacrilège ; vaincu et prisonnier, il se jette sur le sol et lance au ciel, non seulement des imprécations, mais des poignées de terre <sup>1</sup>. Racheté par Camiola, il jure, avant même qu'on le lui demande, de l'aimer jusqu'à la mort. Aurelia lui offre-t-elle une couronne, il cède, il délibère à peine quelques minutes avant de se vouer à une irréparable gratitude. Enfin, devant l'acte d'accusation prononcé par Camiola, il fond en larmes, et il serait prêt à aller vivre avec les loups <sup>2</sup>, si on ne lui restituait sa croix de Malte.

Voilà donc une âme dont c'est la constitution même de changer, et chez qui c'est la stabilité qui serait surprenante. Ses multiples variations ne sont pas la soudaine et inexplicable chute du bien au mal, l'essor du mal au bien ; ce sont les humeurs d'un enfant. Un pareil type est exceptionnel dans le théâtre de l'époque, plein de coquins affreux et de belles âmes, de défaillances aussi et de conversions miraculeuses, mais où le caractère médiocre dont les fautes appellent le mépris plus que le châtiment, est pour ainsi dire inconnu. Même chez Massinger, Bertoldo n'a pas d'analogues qui lui soient égaux en intensité psychologique. Peut-être, dans le *Great Duke*, Sanazarro, bien qu'il soit plus estimable que Bertoldo, lui ressemble par sa faiblesse devant ce qui lui plaît, son ingratitude à la fois envers son prince et la duchesse qui l'aime, la légèreté qu'il porte dans l'aventure, les moyens, faits de mensonge et de duperie, par où il espère détourner le danger, et sa platitude dans le désespoir.

---

1. MH, IV, III.

or argue with heaven's justice,  
Tearing my locks, and, in defiance, throwing  
Dust in the air ?

2. MH, V, II.

Though barr'd from  
Human society, and hiss'd into  
Some desert ne'er yet haunted with the curses  
Of men and women...

Tel est à peu près le mécanisme des faibles. Avant d'aborder l'étude de ceux que la conscience d'une vertu supérieure, ou une diabolique indifférence aux choses morales, rend forts, maîtres d'eux-mêmes et des autres, je veux examiner un personnage intermédiaire entre ces deux grandes catégories de débiles ou de vigoureux ; un homme chez qui la force passionnelle se rencontre à chaque instant avec les scrupules les plus délicats ; qui ne se dirige vers le mal que pour s'arrêter de lui-même, presque aussitôt, sur ce chemin ; qui ne pêche jamais que par intention, et corrige très tôt ce que ses pensées ont de suspect, par un retour de ses bons instincts. C'est Adorni, qui figure dans *Maid of Honour*.

Adorni fait penser à Massinger ; non qu'il existe des rapprochements quelconques entre sa carrière dans la pièce et la vie, plutôt mystérieuse, de notre poète ; mais le caractère un peu effacé, à la fois volontairement modeste et tenu au second plan par les circonstances ; l'honnêteté réfléchie à la fois et instinctive ; la conscience professionnelle, enfin — ce sont des traits d'Adorni, et tout nous dispose à les lire en Massinger. Le personnage, chez lui, est unique, comme il l'est dans tout le théâtre environnant. Se serait-il plu à mettre sa figure, dans une demi-ombre, en son œuvre la meilleure, la plus sienne ?

La conscience d'Adorni a deux principes : homme de confiance de Camiola, il tient à remplir exactement les missions dont il est chargé ; homme d'honneur, il veut rester irréprochable. Or, étant au service d'une grande âme, d'une idolâtre de la vertu, il semble qu'aucun conflit ne doit s'élever en son esprit. Mais cette vertu de Camiola, il ne se contente pas de l'admirer : il aime non seulement la vertu, mais la vertueuse, et cet amour, qui lui semble permis, lui commande de se mettre en lumière, de mériter un regard, un baiser, la fille même qu'il adore. Il veut se distinguer, et, dans toutes ses tentatives, ce digne amant est très malheureux. Il provoque en duel l'insulteur de Camiola, lui arrache le démenti de ses calomnies, et ne reçoit que des reproches blessants. Il se résigne ; mais voici une autre épreuve qui se prépare : il faut qu'il négocie le mariage de Camiola et de Bertoldo ! Il réussit si bien, qu'il pense à se tuer ; quelques lieux communs lui viennent en aide et l'arrêtent bien vite. Il a la joie de voir son rival se parjurer, rompre le contrat solennel : il espère que sa vertu va briller après cette infamie : lamentable illusion ! il s'attire une seconde semonce, et désespère à jamais, tout en vénérant cette âme féminine qui se meut dans une autre sphère que la sienne, dans un ciel plus proche de la perfection.

Adorni n'est donc pas exempt de variations : mais, comparé aux grands déséquilibrés massingériens, il est constant — et ses mouvements n'en sont que plus curieux à considérer. Ce sont les petites oscillations de l'âme qui sont les plus attirantes, parce que, très menues, elles ressemblent à l'immo-



bilité. L'esquisse d'Adorni a une délicatesse qui nous charme dans une œuvre plus vigoureuse que subtile ; elle a quelque chose de doux, on peut dire de français, puisque la France est la terre élue de la psychologie littéraire. Un peu terne dans un drame aux contrastes appuyés, il ferait un très sympathique personnage de roman intime. Le fait d'avoir reçu directement quelque chose de l'esprit de l'auteur, de n'être pas une figure construite en vertu d'une théorie et en vue d'un effet technique, serait peut-être une cause suffisante de sa délicate originalité.

## II. *Le Caractère fort.*

Le dominateur tel que le conçoit Massinger n'est pas épris de la domination pour elle-même. C'est une volonté au service d'un idéal ou d'un vice ; par là il se distingue peut-être des volontaires cornéliens, auxquels on pense bien naturellement à le comparer. Epris du « quand même », les Cornéliens ont l'ambition dans ce qu'elle a de plus pur, de plus en soi ; et s'ils sont avides avant tout de suprématie politique, c'est que cette avidité-là est la forme la plus vaste où se puisse actualiser leur rêve. Ce sont des intelligences au service d'énergies ; chez Massinger, c'est le contraire ; les notions dominent les énergies.

Ces notions, pour les vertueux, sont des principes moraux. Les concepts qui, une fois révélés, sont capables d'exercer leur action même chez les pires, de les ramener de l'extrême mal, ont sur ceux-là un effet permanent et souverain. Ils sont imprégnés de raison, raisonnables, et même raisonneurs. Toute conversation avec eux prend la tournure d'un débat, et il faut leur rendre argument pour argument, si l'on ne veut pas se réduire au silence. Et cette faconde dialectique est d'autant plus frappante, que Massinger, de préférence, choisit dans le sexe dit faible ces champions du vrai et du bien. Il nous présente une Camiola petite et blonde, jeune, jolie <sup>1</sup> : si ces indications n'étaient si précises, notre imagination nous peindrait tout de suite, rien qu'à ses discours, une vierge haute et majestueuse, au front sévère — avec l'ample gravité des statues allégoriques de la Justice, et les formes pleines et arrondies que les sculpteurs prêtent à leurs femmes symboles. Sophia nous apparaît aussi comme une redoutable matrone, déesse de la pureté conjugale, intimidante pour son époux. Comment prêter beaucoup de charme à une dame qui cherche dans les livres les motifs d'être fidèle, — et, merveille bien plus surprenante, les y trouve ?

---

1. MH, II, II..— Fulgentio décrit ainsi Camiola :

of a little thing,

You are a pretty peat, indifferent fair too.

Elle était blonde, comme le prouvent les paroles de Paulo, V, II : this fair hair.

L'impression un peu déplaisante de cette haute raison est encore accrue par la morgue que les femmes ont de leur rectitude, les éloges qu'elles se décernent sans mesure : — Sophia exalte « sa pureté, son amour de la vertu pour elle-même » <sup>1</sup> ; Camiola parle modestement de sa « towering virtue » <sup>2</sup>. Pourquoi tant de jactance ? C'est qu'elles ne peuvent se tenir à la hauteur sublime où elles se sont guindées que par une réflexion de tous les moments, une conscience sans cesse réveillée d'examen et de scrupules ; ouvrant de tels yeux pour se garder et se diriger vers le phare du bien, elles ne peuvent rester aveugles à leur propre mérite, qui leur coûte tant de vigilance. La vertu n'est pas pour Massinger habitude ni seconde nature : le mal est un ennemi intime et toujours présent, et, à le repousser sans cesse, on contracte une gloriole chronique.

On ne saurait donc prétendre que ces dames exemplaires soient, avant tout, sympathiques : elles sont plutôt respectables, et il est difficile d'aller, pour elles, jusqu'à l'admiration, parce que leur sphère d'activité est trop réduite pour mériter ce sentiment. Avec l'étoffe d'une impératrice, l'héroïne de Massinger s'exerce à des victoires conjugales. Si elle se contentait d'un ton un peu moins pompeux, de principes moins sonores, elle nous attacherait davantage : car le spectacle d'une noble femme en campagne contre un jaloux ou un ingrat est beau, à condition d'être traité dans la juste note. Ce qui a desservi Massinger, c'est une erreur de goût et de langage : il n'a su exprimer la fermeté qu'en termes durs et désagréables. Mais combien cette rudesse même est louable, à côté des fadeurs ou des extravagances fletcheriennes ! L'héroïne de Fletcher ne connaît pas de milieu entre l'effronterie et la résignation ; elle supporte tout de son mari, ou ne recule devant rien pour s'assurer un volage. Après ces âmes mortes ou folles, n'est-ce pas un plaisir de rencontrer des esprits qui se connaissent et se conduisent ? Massinger a exagéré, ce qui n'est donné qu'aux vigoureux.

Massinger ne confine pas ses héroïnes à l'amour ; mais en peignant d'autres que des amantes et des épouses, il a encore donné des sœurs à celles-ci. Pulcheria, qui aurait pu être une pure ambitieuse, n'en est pas une : chez elle encore, ce n'est pas la passion qui domine, c'est l'idée abstraite. Elle est plus éprise du bien que du pouvoir, pourtant si séduisant à son sexe. Elle dirige le drame, elle ne le crée pas : ce sont les déraisons de son entourage qui amènent des conflits ; si tous avaient son jugement, rien ne se passerait. Son rêve est, non de régner, mais de professer : « elle a fait de la cour une sorte

---

1. P., IV, II.

my purity,  
And love of goodness for itself...

2. MH, V, I. — « Ma vertu, altière comme une tour ».

d'académie, où le véritable honneur est à la fois appris et pratiqué... » <sup>1</sup>. Instruire, corriger, c'est son intention souveraine, et elle ne recourt à la force que parce que c'est un moyen pédagogique.

On ne peut mieux terminer ces esquisses de femmes exemplaires que par celle qui est portée, le plus visiblement, à une hauteur de symbole, et qui à ce titre représente l'effort le plus poussé, sinon le plus attrayant, de Massinger. C'est la Matilda de *Bashful Lover*. Matilda, bien qu'elle figure dans une intrigue amoureuse, dépasse l'amour ; elle triomphe, portée sur un char que traînent des soldats, et couronnée de lauriers. Cette idée de triomphe est abondamment exploitée dans les *Four Plays in One* de Beaumont et Fletcher, où chaque partie se termine par une apothéose de l'Honneur, de l'Amour, de la Mort, du Temps, avec glorification des personnages qui y jouèrent le beau rôle. Mais tandis que ces triomphes sont nettement allégoriques, en tant qu'ils sont ceux de divinités ou d'abstractions divinisées, le triomphe de Matilda est tout réel, matériel : ce n'est pas une vision, c'est un épisode de la pièce. Lorenzo, duc de Florence, qui a déclaré une guerre impitoyable parce qu'on lui refusait la main de Matilda, est converti au bien par la vue de cette princesse, tombée entre les mains des Florentins, et il organise un cortège à la fois pour lui exprimer sa gratitude et pour la rendre à ses anxieux parents. Or ce n'est pas seulement Lorenzo qui juge Matilda digne de cet extrême et théâtral honneur : c'est Massinger lui-même, et il veut nous faire partager son enthousiasme.

Et pourtant Matilda fait sur nous une impression moins décisive que Camiola, ou Pulcheria, ou Sophia. C'est qu'elle est en scène bien moins que toutes celles-là ; — le drame est assez multiple, et trop d'aventures le remplissent pour qu'aucun personnage accapare le théâtre ; — c'est encore qu'elle n'a point l'éloquence intarissable de ses sœurs. Elle est discrète, et pourtant elle est ferme ; elle sait, elle aussi, vouloir, puisqu'en décidant de se donner au plus méritant, elle détermine les prouesses qui occupent l'action jusqu'à l'encombrer. Cette impulsion une fois donnée, elle est inactive ; elle est prise elle-même dans la série d'événements qu'elle a mise en branle, et n'agit point pour les diriger à leur fin la meilleure. En présence de Lorenzo, elle ne parle point ; et pourtant quelle occasion à discours moraux ! quel beau sujet, que ce scélérat luxurieux à convertir ! Elle lui fait la leçon dans la coulisse.

« Ne vous trompez pas sur la cause qui produisit cet heureux effet : ... c'est sa beauté qui d'abord opéra sur ma nature sauvage ; mais ce sont les

---

1. EE, I, 1.

She, by her example,  
Hath made the court a kind of academy,  
In which true honour is both learn'd and practis'd.



vertus de son âme pure, développées dans ses discours, qui assurèrent cette œuvre <sup>1</sup> ».

Matilda, en la personne de qui le beau sexe est divinisé, est presque déjà une sainte : elle est retirée de l'action, elle n'a pas du moins à prendre les multiples et diverses initiatives qui s'imposent à ses compagnes de vertu. Tandis que celles-ci sont des types vivants de la perfection, elle en est plutôt le symbole et l'abstraction. Néanmoins son influence réfléchie donne à l'intrigue une impulsion initiale ; elle est une énergie impersonnelle et symbolique.

La souveraine énergie du bien est prêtée par Massinger aux femmes plus qu'aux hommes. La femme est forte parce qu'elle assujettit par l'amour ; elle a l'occasion de montrer plus de courage parce qu'elle est exposée aux injustices et aux abus de ceux qui la veulent. Une femme qui se défend contre le jaloux ou l'ingrat, et qui parvient à faire sentir son autorité, fournit un beau spectacle. Nous n'avons pas d'équivalent masculin des vierges et des matrones de Massinger : c'est-à-dire d'idéalistes pratiques, jugeant par concepts et agissant par principes. Comparés aux femmes, ces hommes ont à la fois moins d'envergure d'esprit et moins d'intransigeance de conduite. La raison m'a semblé être celle-ci : la femme n'est point spécialisée dans une action réduite et professionnelle ; par là même que les emplois définis de ses facultés lui sont interdits, elle a tout le bien pour objet, toute la vie pour champ d'action. Le grand héros de Massinger, au contraire, se trouve limité à son métier : et s'il a des conceptions générales, elles sont déterminées par cette occupation, et ses actes s'y doivent également conformer. Ainsi il nous montre un grand roi, Antiochus, un grand acteur, Paris. Ni Antiochus n'a pour maxime « régner pour régner », ni Paris « le théâtre pour le théâtre ». Tous deux sont avant tout de purs honnêtes hommes, et ils veulent, distinctement, réaliser dans leur profession les lois que leur révèle leur conscience. Il n'en est pas moins vrai que leur horizon est borné par cet objet professionnel. Antiochus, monarque plus vertueux qu'ambitieux, une fois détrôné, n'a plus aucune occasion d'agir, de s'exprimer, d'affirmer son idéal en lui conformant une réalité : il erre, il se plaint, il défie ses vainqueurs, il est magnanime jusque dans l'ignominie, et c'est tout ; c'est une énergie à vide. Paris veut moraliser par le théâtre, et passe sa vie à représenter des pièces qui répon-

---

1. BL, IV, III. —

Mistake not

The cause that did produce this good effect.

... 't was her beauty,

Wrought first on my rough nature ; but the virtues

Of her fair soul, dilated in her converse,

That did confirm it.

dent à ce dessein. Louable idée, même, si l'on veut, philosophique ; mais qui ne le met guère en rapport avec les faits, qui ne provoque aucune lutte véritable où cette belle âme se révélerait supérieure. Tant qu'il réussit, c'est par la faveur impériale ; s'il succombe, c'est par un accident qui n'a aucun rapport avec sa vie ni avec l'objet de celle-ci. Antiochus et Paris sont donc, moins que les femmes que nous avons vu agir, plongés dans la mêlée de l'existence. Un héros également sympathique, et plus fécondement actif qu'eux, est Pisander <sup>1</sup> ; mais lui est inférieur par l'idéalisme. Son but est de venger une sœur séduite ; sa noblesse est d'y parvenir par des moyens honnêtes, et de se tenir à ceux-ci, même lorsque la passion se joint à la vengeance pour lui en conseiller de violemment efficaces. La précision, pour ne pas dire la vulgarité, de la donnée, restreint un peu le personnage.

Reste donc, parmi tous ces héros que Massinger a mis en relief dans son œuvre, leur confiant le maniement des faits et la direction de l'ensemble, le duc Cozimo. Grand caractère, mais petite intrigue ; souverain philosophe, ordonnateur de la plus aimable des comédies de Massinger, presque légère, presque gracieuse. Maître absolu, Cozimo peut agir ; esprit d'élite, épris du bien, il n'use de son redoutable pouvoir que pour en assurer le triomphe. Il répond donc à notre définition du héros.

Cozimo est peut-être plus attrayant que les femmes illustres à côté desquelles nous le plaçons. Il est moins rogue, moins gourmé sur la vertu. Mais c'est qu'il se sent, moins qu'elles, en présence immédiate de la vérité : il l'approche par un intermédiaire ; et c'est encore une femme, sa défunte épouse, Clarinda, « dont la mémoire est sacrée <sup>2</sup> ». Non seulement il a juré de ne se remarier qu'avec une fille qui égalerait ce parangon ; mais il a prononcé un second serment de ne jamais croire qu'une telle égale de la duchesse existait, disant « que ses yeux ne seraient jamais tentés <sup>3</sup> » de lui donner une rivale. Ce culte posthume, cette piété personnelle, sont plus touchants que la doctrine abstraite des dames. Massinger concevait sans doute Cozimo comme un type inférieur à celles-ci, puisqu'il est élevé au bien par l'entremise de l'influence féminine. Sa femme devait être une sorte de Matilda.

La prédominance de l'idée féminine a été trop constamment observée jusque dans le caractère de Cozimo, pour que nous ne soyons pas forcés de dire : il y a là une théorie. Cette affirmation sera développée plus loin, lorsqu'il s'agira d'expliquer les principes que Massinger veut exprimer dans son

---

1. *Bondman*.

2. GDF, V, III. — Let her memory still be sacred !

3. GDF, V, III. — And yet, with oaths then mix'd with tears, upon  
Her monument we swore our eye should never  
Again be tempted.

théâtre. Poursuivant notre présente analyse, nous sommes conduits aux caractères des grands scélérats.

Le démon s'est donné pour tâche de prendre le contre-pied de l'œuvre divine, avec la même éternité de vues et la même majesté d'empire. Tout de même, la description que nous avons donnée des bons s'appliquera aux mauvais. Ils ont la même constitution d'esprit, le même tempérament idéologique et volontaire ; mais ils sont tournés à l'antipode. S'ils passaient devant les tribunaux, leurs avocats auraient peine à trouver en leur faveur la moindre circonstance atténuante : aucune passion ne les excuse, aucune haine personnelle ne les anime, aucun amour ne les emporte, qui permettrait de donner un nom moins ignoble à leur scélératesse. Il serait vain, aussi, d'invoquer, chez eux, la moindre irresponsabilité : comme Lovell le dit d'Overreach <sup>1</sup>, ils sont « confirm'd in atheistical assertions », établis sur des principes d'immoralité, et ces cerveaux lucides seraient les premiers à rire du défenseur qui plaiderait, en leur faveur, l'ignorance ou l'irréflexion. Enfin, cette jactance désagréable chez les gens de bien, ils l'ont aussi, et chez eux elle devient épouvantable, s'exprimant avec un cynisme féroce. Luke s'esclaffe de rire à voir la représentation réaliste de ses victimes, et s'écrie, tout content :

A south wind  
Shall sooner soften marble, and the rain  
That slides down gently from his flaggy wings  
O'erflow the Alps, than knees, or tears, or groans.  
Shall wrest compunction from me <sup>2</sup>.

Et Overreach, dans une tirade encore plus célèbre :

Are you not frighted with the imprecations  
And curses of whole families, made wretched  
By your sinister practices ? — Yes, as rocks are  
When foamy billows split themselves against  
Their flinty ribs ; or as the moon is mov'd  
When wolves, with hunger pin'd, howl at her brightness <sup>3</sup>.

Or comment expliquer ces monstres, dans la psychologie de Massinger ? Insensibles au bien, supérieurs aux entraînements, ne sont-ils pas en dehors

---

1. NW, IV, 1. — Voir *Atheism* dans le lexique des mots anglais.

2. CM, V, III. — On verra plutôt le vent du sud amollir le marbre, et la pluie qui glisse doucement de ses ailes alanguies submerger les Alpes, que des genuflexions, des larmes, des gémissements, m'arracher la moindre compunction.

3. NW, IV, 1. — N'êtes-vous pas épouvanté par les imprécations, les malédictions de familles entières, rendues misérables par vos pratiques scélérates ? — Si, comme le sont les rocs, lorsque la houle écumante se brise contre leurs côtes de silex ; ou tout autant que s'émeut la lune, lorsque des loups, mourant de faim, hurlent contre sa face lumineuse.



des lois que nous avons dégagées ? Dire qu'ils sont des vertueux à rebours, c'est peut-être les décrire, ce n'est pas les classer. Ils sont, en effet, avant tout, monstrueux, anormaux.

I wonder how the earth can bear

Such a portent ! <sup>1</sup>

... Monster in nature ! <sup>2</sup>

Etrangers par leurs données au système normal, ils ne parviennent pas à y entrer en s'amendant ; chez eux, c'est la nature même qui est faussée, et aucun miracle, même de coulisses, n'agira sur leur âme rebelle. Overreach devient fou furieux, s'arme de son épée pour écarter le remords, et déclare qu'il ira en enfer « pareil à lui-même » <sup>3</sup>. Luke, reconnu impropre à toute société humaine, reçoit le conseil d'aller se cacher « dans quelque désert, où les gens de bien ne sauraient le trouver ; ... ou de prendre le chemin de la Virginie » <sup>4</sup>.

Anormaux, ils le sont jusqu'à être inexplicables. Un phénomène tératologique n'est que surprenant, il n'est pas inintelligible ; mais chez Luke ou Overreach, le phénomène se développe dans une direction qui déjoue l'analyse. Partis d'une donnée aisément saisissable, leur méchanceté essentielle les enlève, d'un élan, au delà de notre observation. L'avarice, l'ambition de bien marier une fille, cela peut, sur des cerveaux mal équilibrés, produire d'extraordinaires perversions, détruire le scrupule, cultiver la ruse et la cruauté : mais, pour de telles fins, c'est aller contre son but. On ne peut comprendre qu'Overreach, qui tient à avoir Lovell pour gendre, aille se peindre, aux yeux de celui-ci, sous les couleurs les plus repoussantes <sup>5</sup> ; ni non plus que Luke, qui a montré tant de longue et sournoise malice, avale candide-ment les énormes bourdes que lui débitent des Peaux-Rouges de contrebande, et leur vende sa belle-sœur et ses nièces. Ces héros du mal dépassent la fin qu'ils prétendent être la leur ; ce n'est pas un objet pratique et défini qui pourrait les entraîner à des forfaits qui sont autant de maladresses ; il faut que ce soit le crime même qui les attire, et non pas l'intérêt. Mais précisément, là où nous nous attendrions à trouver des malades, chez qui le centre des jouissances s'est déplacé, chez qui ce sont les larmes et les contorsions des suppliciés qui produisent la joie, nous ne voyons que des cerveaux lucides, froids, qui déduisent tous les corollaires de leur axiome diabolique.

---

1. NW, IV, 1. — Je me demande comment la terre peut porter un monstre pareil.

2. CM, V, III. — Monstre de la nature !

3. NW, V, 1. — I will be forc'd to hell like to myself.

4. CM, V, III. — Hide thyself in some desert,  
Where good men ne'er may find thee ; or in justice,  
Pack to Virginia, and repent.

5. NW, IV, 1.

C'est cependant à ces étranges figures que Massinger doit une bonne part de sa réputation. De grands acteurs s'y taillèrent des succès restés fameux <sup>1</sup> ; et *A New Way* demeure la pièce la plus vivante, la plus connue, du poète. C'est que, si leur conception est en somme assez mystérieuse, ces personnages sont très intenses, beaucoup plus que tous les héros les plus admirables, les plus symétriquement développés de l'auteur. Et, après tout, ils ne font que transcrire, en termes plus frappants, dans une coloration poussée, cette raison volontaire, incarnée dans un personnage, vers laquelle tend si constamment l'art de Massinger. Le coloris du mal, noir et sanglant, accuse ce qui, chez les vertueux, reste un peu morne et beaucoup trop pédagogique. Comment n'être pas remué, comment détacher les yeux du théâtre ou du livre, devant un père qui apprend à sa fille à appâter le prétendant, et n'oublie pas de lui enseigner l'art des baisers ? Sur la scène, un personnage qui fournit trois ou quatre belles scènes est assuré de son succès ; il n'a pas besoin d'être intimement harmonieux, ni de répondre à une formule irréprochable ; et ces scènes, *Overreach* et *Luke* nous les donnent. Prenons le texte en main, nous lisons, sous leur nom, quelques-unes des plus brillantes tirades qu'écrivit jamais Massinger, celles où il a touché le plus près à la poésie. Notre impression est donc composée de tous ces effets : tableaux mouvementés, attitudes sataniques, beaux vers. Massinger, esprit plutôt méthodique, dramaturge intellectuel, est arrivé ici, et par une simple transposition de ses moyens coutumiers, à enlever l'enthousiasme.

Dans sa création de ces personnages formidables, et qui lui assurèrent un tribut considérable de gloire, Massinger s'est laissé guider par des inspirations au delà de son cercle habituel. Il a dû remonter aux fameux scélérats de Jonson <sup>2</sup>. Il lui fallut chercher quinze ans, ou plus, en arrière, pour trouver des figures non affaiblies par le lâche optimisme fletcherien, une noirceur qui résistât au flot de la moralité conventionnelle. Massinger est trop naturellement imitateur, il se guide trop facilement aux chemins déjà tracés, pour qu'on ne songe pas à rapprocher ses personnages de prototypes illustres. Mais, ici comme ailleurs, il reste lui-même, et c'est avec tout l'appareil de ses théories qu'il cherche à relever la statue de l'être de mal. Abstrait autant que Jonson, il l'est à sa manière. Jonson personnifie un vice, sous un nom propre, il accumule les détails, il les exagère, afin que l'image ainsi féroce-ment brossée soit plus représentative. Massinger pousse la généralisation au delà du vice, jusqu'au mal lui-même. Ce que donc il a dû puiser dans le *Volpone*, c'est la vigueur du procédé, c'est l'idée même d'intéresser par le spectacle du vice sans frein ; c'est la verve satirique, toutes choses inconnues au genre alors populaire.

---

1. Voir le chapitre « Réputation posthume ».

2. *Volpone*, 1605.

Si je suis parvenu à présenter ces notions d'une façon persuasive, les interprétations mesquines, dont je n'ai pas interrompu mon exposé, même pour les réfuter, doivent, du premier coup d'œil, paraître indéquates. Qu'Overreach soit le portrait d'un certain Mompesson<sup>1</sup> ; que la pièce elle-même ait pour but « de démontrer le danger qui menaçait la grande et la petite noblesse provinciale, par suite de l'usurpation des classes commerçantes enrichies »<sup>2</sup> ; supposer cela, c'est singulièrement restreindre la portée, et du personnage, et de l'œuvre. Autant il serait imprudent d'affirmer que l'auteur a été indifférent aux événements contemporains, que ceux-ci n'ont pu lui suggérer aucun détail ; — autant il serait regrettable de lui attribuer des vues réduites, et de rester aveugle à l'ampleur de ses conceptions.

### III. *Les Types professionnels*

A côté des héros entre lesquels se passe le débat sentimental et passionné, s'agit tout un personnel, rois et domestiques, officiers et soldats, médecins, prêtres, astrologues, qui anime le drame, s'il ne figure pas essentiellement dans l'évolution des faits. Ces types prêtaient moins à l'originalité, et la parenté est grande entre ceux de ces comparses qui appartiennent à Massinger et leurs pareils chez Fletcher ; non pas, cependant, au point qu'il suffise toujours de dire : voyez le modèle connu. Dépourvus de réelle psychologie, puisque le conflit seul révèle l'âme, et qu'ils sont étrangers au conflit, ils ont des traits professionnels, des spécialités d'attitude et de pensée que l'auteur s'est plu à indiquer d'une manière qui dépasse la banale convention des tréteaux. Les passer en revue pourra donc encore être instructif.

*Souverains.* — Roberto<sup>3</sup> est de beaucoup le plus curieux, le plus complexe des monarques qui ne jouent pas le rôle principal. Comme l'Alphonso de *Guardian*, il aurait pu être la marionnette royale, dont la capricieuse volonté est indispensable au poète pour créer, à coup d'édits, des situations romanesques, et rétablir tout par des pardons et des châtements bien distribués. Roberto est un véritable politique. Il fait de beaux discours pacifistes, autorise une expédition de volontaires, qui aura l'avantage de ne lui coûter rien, de satisfaire un allié malheureux, et de le débarrasser d'une poignée de mécontents ; puis il dépêche un ambassadeur extraordinaire affirmer qu'il

---

1. Voir l'Indication des Sources, dans la Bibliographie.

2. « ... Sought to bring home the danger threatening the nobility and gentry of the country from the usurpation of the wealthy commercial classes ». — Ward, *Hist. of Engl. Dram. Lit.* (1899), vol. III, p. 24.

3. MH, I, 1. — IV, v. — V, II.



n'est pour rien dans cet envoi de renforts. Perfidie si l'on veut, un peu naïve, comme les termes où elle s'exprime dogmatiquement :

swearing for the King,

Though false, it is no perjury <sup>1</sup>.

combinaison sans profondeur, esquisse assez sommaire, mais non méprisable, d'un prince qui sait régner. Massinger a abandonné assez vite cette ébauche de Machiavel couronné. A la fin de la pièce, Roberto devient un simple monarque utile, un auxiliaire du poète : il rend justice à l'innocence calomniée et, enfin, au dénouement, siège, juge suprême et impartial, à côté d'une duchesse.

*Favoris.* — Massinger est en général défavorable aux favoris ; — ce sont des scélérats qui canalisent vers leurs fins mauvaises la toute-puissance souveraine. Dans *The Queen of Corinth*, Euphanès est au contraire un favori sympathique ; de même Shamont dans *Nice Valour*, Burris dans *Loyal Subject*. Autant dire qu'ils n'ont de favori que le nom ; car, sous ce terme, nous nous représentons toujours un génie d'intrigue et de combinaison, qui, non content de l'appui direct du maître, détourne vers des objets occultes et personnels l'influence qu'il a captée. Francisco <sup>2</sup> est le type accompli de ces artistes en ruses de palais, lui qui parvient à faire croire à tous les parties hostiles qu'il est la probité et le dévouement mêmes. Le duc voit en lui la sauvegarde de son honneur conjugal, la duchesse l'exalte comme une co-victime de la jalousie souveraine ; et toutes ces âmes qu'il exaspère arrivent à la haine, au meurtre : tout cela pour venger une sœur dont la vertu fut, un jour, trop frêle aux séductions de Sforza. Avec moins d'horreur dans la conception et dans les moyens, Sanazarro <sup>3</sup> est un peu de la même école, — trompant l'oncle, le neveu, coalisé avec celui-ci contre celui-là — mais sans noirceur dans la catastrophe, puisqu'ici nous confinons à l'opérette.

A côté de ces retors, Fulgentio <sup>4</sup> paraît un peu sot, parce qu'il n'use que de grands moyens : menaces, scènes d'apparat ; — ne va-t-il pas jusqu'à amener le roi chez une femme qui a refusé sa main, afin de lui faire subir une réprimande officielle ? Ce qui autorise cette insolence de Fulgentio, c'est sans doute qu'il a sur le cœur royal des sujétions puissantes et plus louches que ses congénères ; Massinger le fait entendre <sup>5</sup>.

---

1. MH, II, — II, I. 1. Jurer pour le roi, même faussement, n'est point parjure.

2. *Duke of Milan*.

3. *Great Duke of Florence*.

4. *Maid of Honour* (voir II, I. — II, II. — IV, v).

5. I, I, fin : Bertoldo appelle Fulgentio : « His state Catamite », *his* représentant Roberto. — V, II, Camiola, après avoir réconcilié le roi et le favori, recommande à Roberto

... to his merits love him, and no further.

(aimez-le dans la mesure de ses mérites, et pas davantage).

*Officiers.* — L'officier de Fletcher, bon diable et sans le sou, brave, cupide et, d'habitude, sans savoir-vivre, se trouve chez Massinger ; mais il réserve ces caractéristiques aux subalternes, jusqu'au grade de colonel inclus <sup>1</sup>, et conçoit un autre type du grand chef, de l'officier général. Fletcher et Beaumont ne distinguaient guère dans la hiérarchie. Norandine <sup>2</sup> est un soudard, comme les soudards qu'il mène. Ailleurs, les généraux ne tranchent que par une vantardise extravagante : Memnon, dans *Mad Lover*, et Cassilane, dans *Laws of Candy*. Les autres membres de l'état-major, Archas <sup>3</sup>, Aecius <sup>4</sup>, Caratach et Suetonius <sup>5</sup>, sont des politiques distingués, ou des héros magnanimes, sans traits professionnels bien marqués. Rien de plus symptomatique, à ce sujet, que l'extrême indulgence que Suetonius, un Romain, montre envers un colonel insubordonné <sup>6</sup>. Cette longanimité, admirable partout ailleurs qu'au camp, est la dernière qualité que Massinger prêterait à ses généraux. Ils sont avant tout disciplinaires et se présentent, tout de suite, avec cette raideur que nous avons l'habitude de voir augmenter avec le grade. Voici les premiers mots de Ferdinand :

Captain, command the officers to keep  
The soldier, as he march'd, in rank and file,  
Till they hear further from me <sup>7</sup>.

De même nous verrons Gonzaga <sup>8</sup> récapituler avec ses officiers les mesures à prendre pour l'occupation de Sienne, et écouter leur rapport. Nous l'entendrons, dès qu'il est en présence de sa souveraine, l'assurer que la discipline de l'armée est excellente, malgré quelques apparences fâcheuses <sup>9</sup>. Voilà des militaires dans l'âme. Ces quelques traits suffisent à montrer que Massinger a tenu à leur donner plus qu'un habit guerrier : le métier même. Il a fait mieux encore ; voulant les doter d'une vertu qui les distinguât, ce n'est pas la bravoure qu'il leur a attribuée, c'est la prudence et le conseil. Il met en contraste la pétulance des subordonnés, qui ne savent qu'entraîner leurs troupes à l'ennemi, avec la stratégie qui prépare la victoire <sup>10</sup>. Fidèles à leur

---

1. Pierio, *Maid of Honour*. — Romont, *Fatal Dowry*.

2. *Knight of Malta*.

3. *Loyal Subject*.

4. *Valentinian*.

5. *Bonduca*.

6. *Bon*, II, I ; IV.

7. P, II, II. — Capitaine, commandez aux officiers de faire rester les troupes dans l'ordre de marche, jusqu'à nouvel avis de ma part.

8. MH, IV, I.

9. MH, IV, II.

10. MH, III, III.

idéal de sans-le-sou, les officiers veulent donner l'assaut pour piller ensuite, libres de remords ; le général dit : attendons ! Il tient à impressionner tous ces jeunes gens par sa sagesse, sa prévoyance, et il se sert de tout pour rehausser ce prestige. Vient-on lui annoncer des renforts au parti ennemi, il dit gravement : je le savais ! <sup>1</sup>. Je n'oserais affirmer que Massinger ait eu ici une intention humoristique ; le sang-froid avec lequel Gonzaga tire avantage même d'une mauvaise nouvelle complète cette physionomie à la fois naturelle et symbolique.

Cette figure du guerrier, Massinger l'a magnifiée, au-delà des capacités professionnelles, dans *Bondman*. Timoléon, général étranger, grec, est appelé à régénérer la trop pacifique Syracuse, à discipliner ses citoyens alanguis, à leur imposer l'abnégation militaire, afin de les rendre aptes à conserver leur vie nationale. Dans le péril de la rivalité carthaginoise, tous, d'un cœur unanime, font appel à un dictateur. Timoléon, qui se déclare démocrate et égalitaire <sup>2</sup>, qui accepte le pouvoir avec répugnance, n'a aucune ambition à repaître ; et pourtant sa domination est plus rigoureuse que celle d'un tyran absolu. Ses paroles sont dures, ses ordres sont catégoriques ; il ne plaît pas. C'est qu'on sent qu'il va falloir obéir, et qu'on n'aura aucun accès auprès de cette puissance qui se rend anonyme, tout entière au service du bien public, ni aucune faveur à obtenir. C'est l'état de siège à Syracuse. Supposons, à la place de Timoléon, un Gonzaga ou un Ferdinand investi du même pouvoir discrétionnaire ; nous aurions, avec peut-être moins d'envergure dans les idées, la même préoccupation unique du bien public. La conception élevée que Massinger se faisait du chef militaire le conduisait, semble-t-il, aisément, à penser que, dans les cas désespérés, seule une main armée peut sauver l'Etat.

*Savants.* — En traitant de la collaboration, j'ai insisté sur la manière dont Massinger, dans *A Very Woman*, s'empara de la figure d'un médecin, la fit sienne, par l'intérêt qu'il lui témoigna et les discours qu'il lui permit de tenir. Dans son théâtre personnel, il continue aux docteurs cette sympathie remarquable. Il les conçoit modestes et experts : qualités qui se complètent, qui sortent l'une de l'autre. Il ne nous présente pas de guérisseurs prestigieux mais des praticiens qui soulagent, qui corrigent aussi les mauvaises habitudes du malade, et qui promettent plutôt moins qu'ils ne peuvent réaliser ;

---

1. This I foresaw.

2. B, I, III.

I have ever lov'd  
An equal freedom, and proclaim'd all such  
As would usurp on others' liberties,  
Rebels to nature.



et il aime à opposer le docteur diplômé et honorable au charlatan qui prétend apporter un remède immédiat et victorieux de tous les maux. Dans *The Emperor* <sup>1</sup>, une petite scène caractéristique présente ce contraste. Un chirurgien visite un prince goutteux ; il dit d'abord : j'ai fait tout ce que l'art pouvait, pour arrêter la violence de la crise ; et il ajoute : je ne sais pas guérir la goutte ; c'est une maladie incurable chez les riches. Là-dessus, arrive un empirique, et il jure de faire disparaître le mal — tous les maux imaginables — par un régime externe et interne. Il se fait mettre à la porte : tant est supérieur le prestige du véritable savant ! Massinger ne montre aucun ménagement pour les imposteurs. Dans *The Bashful Lover*, Lorenzo piétine avec rage un individu, se disant docteur, qui vante ses drogues rajeunissantes <sup>2</sup>.

Cette acrimonie de Massinger contre les faux-savants, elle retombe encore sur l'astrologue Stargaze <sup>3</sup>, franc imposteur, qui ne vit que de la crédulité de ses clients. L'astrologue Ascletario, de *Roman Actor*, qui prédit la mort de Dioclétien, n'a pas cette allure louche : il est imposant comme la fatalité qu'il symbolise. C'est qu'Ascletario fait partie d'un morceau d'histoire dramatisé ici par Massinger ; venu de Suétone <sup>4</sup>, il joue le rôle mystérieux et impressionnant qui est le sien dans la légende, et il est exempt du ridicule que Massinger a ailleurs jeté sur sa race.

*Pages.* — Le page ordinaire de Massinger, espiègle, tôt dépravé, facilement impertinent, batailleur <sup>5</sup>, ou le page sentimental et sujet aux syncopes, qui est une fille déguisée <sup>6</sup>, n'a pas assez d'originalité pour nous arrêter. Mais dans un exemple l'auteur a, pour ainsi dire, relevé cette race enfantine et moqueuse, en l'un de ses membres. Il a prêté à Allworth une distinction châtiée, l'a mis au service d'un noble digne d'un pareil domestique, et lui a même donné l'emploi honorable, mais ici un peu effacé, de jeune premier. Les pages étaient de bonne maison : Massinger, par la bouche de Lovell, exprime tout ce que cette naissance exige, et des maîtres, et des jeunes gentilshommes qui débutent par le service :

I can make  
A fitting difference between my foot-boy,  
And a gentleman by want compell'd to serve me <sup>7</sup>.

1. EE, IV, iv.

2. BL, V, I.

3. *City Madam*.

4. Suétone, Domitien XV. — Voir aussi Dion, où Ascletario n'est pas désigné par son nom.

5. *Unnatural Combat*, I, 1. — MH. — CM.

6. *Bashful Lover*.

7. NW, III, II. — Je sais faire la différence qui convient entre un laquais et un gentilhomme que le besoin contraint à me servir.

On pourrait souhaiter que ces choses fussent dites avec plus de délicatesse : qu'elles se laissassent entendre, plutôt que de se déclarer. Mais le sentiment est juste et noble, et ici encore nous voyons combien Massinger est soucieux du point d'honneur professionnel, puisqu'il le met en lumière dans un métier présenté d'habitude sous un jour humoristique. Il avait peut-être, ici, des motifs tout personnels de faire ainsi. « A gentleman by want compell'd to serve », cela ne s'applique-t-il pas exactement au peu que nous savons d'Arthur Massinger ? Et n'y a-t-il pas là comme un double souvenir : celui de la fierté du gentilhomme domestique, que le poète avait vue chez son père ; celui également de l'autorité humaine et pleine d'égards des Pembroke ? Quelle qu'ait pu être l'influence de pareilles pensées, l'intention de réhabiliter l'un des plus minces figurants parmi le personnel dramatique montre clairement cette sympathie presque universelle, qui faisait pénétrer au poète des âmes, là où il était traditionnel de ne supposer aucun principe spirituel.

Le bilan de ce qu'on peut mettre à l'actif de Massinger en fait de personnages secondaires et de types professionnels, me paraît terminé. Les prêtres ne se distinguent point de leurs confrères déjà vus ailleurs. Le religieux secourable et sermonneur, la bouche farcie de bons préceptes, le geste hiératique, c'est Francisco <sup>1</sup>, c'est Paulo <sup>2</sup>. Ces vénérables individus, malgré la tendance mystique de l'auteur, ne sont pas très étudiés : exigés par l'intrigue, ils ne se justifient point par eux-mêmes. Dans *A New Way* <sup>3</sup>, nous voyons une pâle esquisse du prêtre de l'Eglise Etablie, du chapelain domestiqué, souple, dont on parle avec mépris, bon à conclure, irresponsable pontife, des mariages clandestins et précipités. Il s'appelle Willdo ; sa cure, c'est Got'em. Malgré son rôle plus qu'insignifiant, nous devinons, à son allure, à son nom, un héritier de Roger <sup>4</sup>, un ancêtre du ministre éhonté et ridicule dont la Restauration fera son pitre attitré.

La suivante, appendice indispensable de la jeune première, n'est guère traitée avec plus de relief. Elle est, au féminin, ce qu'est le page traditionnel : gaie, pour dissiper les humeurs sombres de sa maîtresse ; ingénieuse, pour la servir dans ses projets d'amour, si celle-ci est dévergondée ; mais sachant se tenir, si elle sert une vertu ; d'ailleurs peu chaste pour son propre compte. Les réparties vives, une certaine turbulence, un penchant à la galanterie, c'est à peu près la recette d'une suivante. Massinger n'a pas cherché à faire évoluer le type.

---

1. *Renegado*.

2. *Maid of Honour*, V, II.

3. NW, IV, III.

4. *Scornful Lady*.

Il resterait les bouffons, ceux qui sont spécialisés dans le ridicule. Mais ils me paraissent purement extérieurs ; Massinger les a traités par pur acquit de conscience, parce qu'ils avaient dans le drame une place de droit, et il a parfois été si loin dans la réminiscence, qu'ils ne sont même plus chez lui ce que nous étudions ici, des types <sup>1</sup>. Si ces personnages ont un intérêt, c'est au seul point de vue du mouvement scénique, de l'impression immédiate et colorée qu'ils peuvent faire. Pour employer ce mot de la langue massingérienne, ce sont des « propriétés », des accessoires de magasin dramatique ; et ici nous voulons examiner des hommes.

Et en effet le caractère d'intérêt humain, de recherche sympathique, domine cette partie modeste, et pourtant curieuse, de l'œuvre de Massinger. Exact lui-même dans son métier de lettres, il semble s'être demandé : qu'est-ce qui fait le bon général, le bon médecin, le bon page ; — son analyse calme et patiente lui a permis de répondre ; et, dans les importants problèmes que son théâtre débat, il a su glisser la réponse à ces questions plus petites. Nos scènes modernes sont presque encombrées de pièces où le principal ressort est un cas de conscience professionnel : l'avocat qui s'éprend de sa cliente <sup>2</sup> ; — le médecin qui soigne l'amant de sa femme <sup>3</sup> ; — le prêtre et le médecin se disputant une femme <sup>4</sup>. Là, c'est le conflit, dans un même personnage, de l'homme et de l'ouvrier, du cœur et du métier ; les titres, vaguement, trop vaguement, symboliques, veulent sans doute nous impressionner de la grandeur de telles épreuves ; il y a là une thèse soutenue, en faveur de l'un ou de l'autre des éléments en jeu, la nature et la profession. Massinger est bien loin de telles prétentions ; aucun de ces points ardu ne se pose devant son esprit, cependant actif et réfléchi. Il fallait sans doute notre époque de science officielle, et tout l'orgueil des diplômes, pour qu'un titre universitaire devînt un élément dramatique ; il a fallu, parallèlement, qu'une conception haute et raffinée du devoir fût attachée à chacune des grandes carrières, pour que ce devoir entrât en lutte avec nos passions. Le temps de pareilles quintessences était, quand vécut Massinger, loin de son aurore. Mais, plus qu'aucun autre de ses contemporains, peut-être eût-il été à même d'apprécier un drame si radicalement éloigné du sien, parce qu'il pouvait se souvenir d'avoir campé avec une discrète distinction certaines figures d'hommes de métier.

---

1. Asotus (*Bondman*). — Sylli (*Maid of Honour*). — Greedy, la gloutonnerie personnifiée, dans la manière de Jonson (*New way*). — Gothrio, Caliban de contrebande (*Bashful Lover*). — Calandrino (*Great Duke*).

2. *La Rencontre*, de P. Berton.

3. *L'Instinct*, de H. Kistemaekers.

4. *Le Duel*, de H. Lavedan.



## CHAPITRE X

---

# La Passion

L'étude des caractères a eu pour objet de définir la psychologie de Massinger ; par là même il était impossible de n'y parler, ni des passions, ni de l'idéal. Certains des personnages sont entièrement déterminés par une passion gouvernante ; d'autres montrent le triomphe de la raison vertueuse sur le sentiment. Or ces mêmes réalités dont nous avons analysé le traitement au point de vue psychologique, il me semble qu'il vaut la peine de les examiner à présent sous un angle proprement moral. Nous allons nous demander, non plus comment Massinger représente les passions, mais ce qu'il en pense, et aussi ce qu'il en sent ; quelle part d'émotion il a dans ces mouvements de cœur qu'illustre son théâtre. Ce premier degré atteint, nous tâcherons d'arriver à la connaissance de son idéal lui-même, c'est-à-dire des fins qu'il propose aux passions, des règles qu'il leur impose, des bornes qu'il leur prescrit. Ce sera l'objet du chapitre suivant <sup>1</sup>.

### I. — L'EXPRESSION DES SENTIMENTS CHEZ MASSINGER

Massinger n'a, je crois, paru à aucun de ses lecteurs un poète passionné. Ceux que nous décorons de ce titre s'identifient souvent avec l'un de leurs personnages ; ils lui prêtent un langage si brûlant, si spontané, si embelli de sentiment, que le style, du ton dramatique, s'élève jusqu'au lyrisme. N'est-ce point la tentation universelle, par exemple, de dire que Roméo, c'est Shakespeare ? qu'un amoureux seul pouvait si amoureuxment dire l'amour ? Si c'est là illusion ou vérité, il faudrait, pour en décider, croire posséder le secret du génie. Contentons-nous d'analyser notre impression, qui ne saurait être diminuée par notre ignorance ni cette incertitude. L'accent de Massinger ne nous pénètre, ne nous remue jamais assez pour que nous pensions : Il s'est trahi ; c'est de lui que part ce cri de douleur ou de joie.

---

1. Chap. XI, *l'Idéal*.

Il est toujours calme et contenu, peut-être parce que son expérience ne lui a pas fait connaître d'émotions bien profondes ; en tous cas, et visiblement, parce qu'il manque d'imagination. C'est moins par l'excitation directe de la réalité, que par une secousse d'imagination, que s'atteint la vérité de la passion en littérature. Cette faculté d'assimilation sentimentale est peu visible chez notre auteur ; et il lui manque un don qui est tout connexe à celui-là : l'expression lyrique. Trop raisonnable, il n'emploie guère que des termes et des phrases qui traduisent des idées ; il ne se lance pas dans ce luxe de locutions et d'images, un peu vide à la rigoureuse analyse, mais qui seul peut reproduire une émotion avec richesse. La substance abstraitement significative d'un dialogue d'amour se réduit à peu de chose ; les mots dépassent de beaucoup les idées ; ils sont, non une notation, mais une effusion, équivalent sonore de ce qui emplit le cœur.

Ce qui préoccupe Massinger, ce n'est pas avant tout l'intérieur des passions ; c'est, pour employer le mot le plus brutal, et qui dépasse notre pensée, leur mise en scène. Il est dramaturge ; dans le dialogue, il ne cherche qu'à préparer l'action qui va s'engager, qu'à préciser la situation, et ainsi il ne permet pas à ses héros de s'oublier à la poésie. Il prête à ses personnages des paroles appropriées à leur passion, et qui l'expriment abstraitement ; mais pour que ces paroles elles-mêmes deviennent passionnées, il faut que l'acteur leur donne une singulière force ; il faut que l'imagination de celui qui mime, ou celle du lecteur solitaire, les habille et leur ajoute ce que celle de l'auteur n'y put inclure. Voici le jeune et ardent Giovanni qui recommande Lidia, sa maîtresse, à la princesse Fiorinda :

This matchless Virgin, Lidia (of whom  
I cannot speak too much)...  
She's such a one, upon the forfeit of  
Your good opinion of me, that will not  
Be a blemish to your train <sup>1</sup>.

Et Fiorinda de penser :

'Tis rank ! he loves her <sup>2</sup>.

Les paroles de Giovanni sont ou trop claires ou trop insignifiantes. Elles sont élogieuses, admiratives, elles ne sont guère passionnées ; on peut y lire une évidente partialité, mais on ne peut y découvrir beaucoup d'amour ; elles auraient dû être plus embarrassées ou plus brûlantes. Dans *The Bashful Lover*, qui est la pièce la plus langoureuse de Massinger, l'auteur semble avoir

---

1. GDF, II, 1. — Cette vierge sans pareille, Lidia (dont je ne saurais jamais trop parler)... Elle est telle — j'en gage votre bonne opinion de moi, — qu'elle ne saurait faire tache dans votre escorte.

2. GDF II, 1. — Cela crève les yeux ! il l'aime.

tenu à donner l'impression de l'amour dans toute sa force ; et, en accumulant les expressions adoratrices, l'humiliation de l'amant devant la maîtresse, il n'a réussi qu'à être en somme passablement fade. Il s'applique à une tâche pour laquelle il n'est point né.

Mais représentons-nous ce qui est faible renforcé par le jeu et la déclamation du comédien ; ce qui est quelconque, localisé et par là rehaussé par le milieu et les circonstances ; représentons-nous cela de notre mieux, puisque c'est un événement assez rare que de voir jouer Massinger : notre impression sera d'une chose vivante et non incapable d'émouvoir, et cela, parce que, si l'étoffe n'est pas somptueuse, le fond est solide, la trame est logique. Nos passions ont leur poésie et leur mécanisme ; il ne faut pas nous le dissimuler, les plus fraîches, les plus originales découvertes de notre cœur ne sont que l'apparence que revêtent pour nous des règles inchangées depuis que l'on aime. Massinger connaît ces lois. Chez lui, les scènes de passion ne jaillissent pas de l'inspiration, elles résultent de l'étude. Conséquence de ce fait : c'est que jamais, devant une tirade passionnée de Massinger, nous ne sommes portés à dire : voilà de la passion ; mais : voilà, à peu près, la passion d'un prince guerrier comme Bertoldo, d'un adolescent érudit comme Giovanni, d'un chevalier errant comme Hortensio. Le véritable lyrisme dépasse un peu la vérité purement psychologique ; Massinger se tient à cette vérité avec cette inlassable conscience qui lui est naturelle. Plein de souvenirs classiques, bon élève de l'excellent Contarino, encore pur d'imagination, voici comment Giovanni exprime à Lidia le rêve du bonheur qu'il aurait souhaité de vivre avec elle : « vous êtes, à mon idée, l'essence de la Société... nous aurions pu nous promener dans des bosquets solitaires, ou, dans des jardins exquis, réfléchir, en voyant la diversité des fleurs curieuses, à l'art et aux merveilles de la nature... j'aurais pu vous entendre chanter... et enfin... vous enlaçant, mais d'une flamme légitime, j'aurais pu être votre mari »<sup>1</sup>. Le couplet est charmant ; mais avant tout il est caractéristique. Il peint, bien plus que le sentiment, le personnage. Massinger a conçu d'abord son Giovanni, il l'a formé aimable et orné, gracieux et droit ; il s'est intéressé à cette figure, qui ne lui était pas suggérée par ses sources ; sa pensée d'analyste vécut avec elle, et, quand il s'agit de la faire parler d'amour, trouva pour elle le langage

---

1. GDF, I, 1.

... you, that are alone, in my esteem  
The abstract of society : we might walk  
In solitary groves, or in choice gardens ;  
From the variety of curious flowers  
Contemplate nature 's workmanship, and wonders : ...  
. . . . . I might hear you sing, ...  
Embracing you, but with a lawful flame,  
I might have been your husband.



joli et touchant que j'ai essayé de traduire. Il n'a d'ailleurs pas renouvelé, dans la pièce, cette heureuse tentative : il n'y a pas d'autre rencontre ni d'autre dialogue entre les héros du drame amoureux.

Or, à force de vivre intellectuellement avec ses héros, d'étudier leur âme et de reconstituer leur conduite, il me semble que Massinger aboutit à une sorte de sympathie pour eux et pour leur passion, qui n'est pas l'élan lyrique d'un Shakespeare, qui ne le vaut pas, mais qui se substitue à lui et finit par en jouer le rôle. Massinger n'est pas spontanément, et de l'intérieur, au diapason de ses personnages ; c'est de l'extérieur, grâce à sa patience et à son analyse, qu'il fait plutôt, parfois, l'impression de toucher au plus intime de leur émotion. Il lui arrive, en des vers simples, condensés, d'être noblement tragique et désespéré. Ainsi Camiola, après avoir, à son cœur défendant, refusé les honorables sollicitations de Bertoldo, reste seule, et soupire :

How soon my sun is set, he being absent,  
Never to rise again ! <sup>1</sup>

Comparaison, peut-être point très originale, mais si bien placée, et qui me paraît symboliser d'une façon saisissante le froid, la nuit où cette créature sublime s'enferme par vertu et par orgueil ! Et, quelques secondes après :

Me thinks  
We should have kiss'd at parting <sup>2</sup>,

Mot exquis de tendresse et de mélancolie.

Charalois, qui a assisté à l'infamie de sa compagne, se détourne des pleurs et des nobles plaintes de celle-ci, et murmure :

How pity steals upon me ! Should I hear her  
But ten words more, I were lost <sup>3</sup>.

Rochfort, dans la même scène, juge rigoureux, a condamné sa fille à mort ; devant l'exécution, il perd toute son austérité, et ne connaît plus que son affection :

I look'd on you as a wrong'd husband...  
dit-il à Charalois, son gendre ;

but  
You clos'd your eyes against me as a father <sup>4</sup>.

Ces passages d'irrésistible émotion sont exprimés dans une parfaite simplicité. Le style du poète, si naturellement, et par goût intellectuel,

---

1. MH, I, II. — Que mon soleil est vite couché, lui parti ! et pour ne plus jamais se lever.

2. MH, I, II. — Il me semble que nous aurions dû nous embrasser en nous séparant.

3. Comme la pitié me gagne ! Si j'écoutais, de sa bouche, seulement dix mots de plus, je serais perdu. FD, IV, IV.

4. FD, IV, IV. — Je vous considérais comme un mari outragé... vous avez fermé les yeux, et n'avez pas su voir en moi un père.

oratoire et périodique, raisonneur, chargé de preuves et de corroborations, se fait tout uni, tout pareil à des paroles ordinaires. Son observation intense se concentre sur la réalité et la reproduit en formules concises et familières.

Si l'on admet ce que je viens d'exposer, on saisira sans peine quels sont les sentiments qui se prêtent le mieux à l'intuition de Massinger. Le mot de sympathie, que j'ai trouvé le plus juste pour la caractériser, contient peut-être en lui-même de quoi fournir la réponse à cette question. Ne signifie-t-il pas la faculté de participer à la douleur d'autrui ? Et précisément tous les exemples que j'ai cités de cette sympathie, ceux qui me frappèrent immédiatement en feuilletant le livre, se rapportent à cette habitude du cœur. La douleur est bien ce qu'il y a de plus accessible d'une âme à l'autre ; c'est par là que les tempéraments pondérés et contenus communiquent le mieux, par instants, avec les grandes passions. L'enthousiasme, la joie, les triomphes sentimentaux, participent de l'ivresse et sont l'apanage de quelques poètes, de quelques passionnés, ou des foules élémentaires. Esprit sobre et mesuré, Massinger devait le plus souvent approcher du cœur humain par des voies attristées.

Cette compassion que Massinger dispense avec générosité aux infortunes imaginaires de ses créatures, ne rencontre-t-elle point, parfois, des limites qui en font la négation ? Une sympathie inconditionnée, affranchie de tout correctif moral, n'existe point chez lui ; et pourtant il n'est pas, non plus, incapable de sympathiser avec la victime d'une passion mauvaise. Jonson hait tous les méchants qu'il fabrique ; il les poursuit, il les accable enfin ; il jouit de leur catastrophe. Massinger n'a pas, instinctivement, cette horreur qui ne permet de voir, dans le mal, que le monstrueux, pour laisser ignorer l'humain. Il n'est pas ému seulement pour les purs amants, comme Hortensio et Camiola ; il a ressenti les tortures toutes souillées de crimes qu'il prêta à Malefort, le père contre nature de la belle Theocrine. Dans son épouvante, dans sa couleur lugubre de jugement divin, la scène finale du drame a des nuances attendries. Massinger a presque rapproché Malefort du vieux Lear, penché sur sa fille endolorie ; ces deux vieillards nous apitoyent presque autant. Malefort a un mot qui peint admirablement sa double angoisse. Sa fille vient de rendre le dernier soupir et il s'écrie :

Take not thy flight so soon, immaculate spirit ! <sup>1</sup>

Lui, père chargé d'infamie, il éprouve toute la pureté de sa fille — intacte malgré le viol ; il perd, en même temps, tout ce qu'il avait de plus cher et tout ce qui lui restait d'incorrompu.

Cette part de sympathie est sans doute nécessaire pour rendre humaines, vraisemblables, les passions les plus éloignées du commun, et y réussit,

---

1. UC., V, II. — Ne t'envole pas si vite, âme immaculée !

tandis que sans elle la scélératesse peut être grandiose et belle, mais en dehors de la nature, qui doit cependant comprendre même les dénaturés. Sensible pour Malefort, Massinger n'éprouve que de l'horreur pour Luke et Overreach ; il ne les pénètre pas, il n'a point de communication avec ces âmes qu'il a voulues redoutables et énormes, et qu'il n'évoque que pour les châtier. Il est impitoyable pour ces deux héros, non surtout par la punition qu'il leur impose, mais parce qu'il leur refuse la moindre faiblesse, et que ces figures toujours sarcastiques et ricanantes, en tombant dans l'enfer qui les attend, semblent revenir à leur élément d'origine plutôt que de succomber à un supplice qu'elles méritèrent. Et ainsi se confirme ce que je posais tout à l'heure : c'est par la pitié que Massinger sait prendre contact avec les passions des autres ; c'est pourquoi ses deux grands scélérats restent plus monumentaux qu'humains, plus symboliques que réels. Evidemment, si Massinger n'a rien du lyrisme qui dénombre et multiplie les joies de l'âme, il n'a rien non plus de cette prédilection que certains génies nourrissent pour le méchant, lorsque, par l'intensité de son existence, il donne une expression énergique de la vie. Byron sympathise, au sens poétique du mot, avec Manfred et Caïn ; Goethe avec son Faust, même au plus bas. C'est que le cœur de ces créatures est un théâtre de turbulences grandioses ; un équivalent, en force, de la passion juvénile et amoureuse. Cela encore, c'est de la communication par l'intérieur ; c'est l'esprit de l'écrivain qui, par originalité, par bizarrerie, par satanisme, se traduit en termes de méchanceté et de noir plutôt que de clarté et d'amour ; et, ici comme quelques pages plus haut, nous devons dire : Massinger n'a point cela.

L'attitude générale de Massinger par rapport aux passions lui assigne une place définie, assez éloignée de l'exaltation lyrique, plus proche de l'indignation morale, mais sans être assujettie à celle-ci. Il ne faut pas, maintenant, négliger de signaler un trait qui le rapproche de tous ses contemporains, une ressemblance plus forte que toutes les différences possibles, et qu'il importe surtout de noter pour le lecteur moderne. Chez les Elizabéthains, la passion n'est jamais présentée que comme un fait ; chez nous, ailleurs que dans la farce, la passion se pose inévitablement comme un droit, et la pièce est une question de principe. Lyriques comme dramaturges ont tiré la passion du domaine de l'observation dans celui de la théorie ; et nous avons dû entendre chanter dans un opéra :

Tout être a le devoir d'aimer ! <sup>1</sup>

Synthèse brutale, mais précise, de ce dogmatisme inattendu. Or un tel état d'esprit n'est pas moins éloigné des plus ardents amoureux elizabéthains de ceux qui semblent parler pour le poète lui-même, que des personnages

---

1. *Louise*, de Gustave Charpentier.



auxquels l'auteur ne fit que prêter les discours convenables, sans intensité sentimentale. Ce qui revient à affirmer ceci : si Massinger est moins passionné que certains de ses confrères, cela ne tient nullement à une différence d'idées ni de doctrines ; le tempérament, le caractère en sont l'unique cause. La simple et universelle réalité, l'expérience, voilà où ils puisaient tous, sans autre intention que de la traduire selon leur moyens et leurs dons. Leurs idées sur les passions étaient les idées communes ; mais ces idées mêmes, ils en étaient plus ou moins immédiatement préoccupés. Tous n'avaient pas la rigueur censoriale de Jonson ; mais aucun n'aurait pensé ou dit : Ben a tort de fustiger les méchants ; moi, je vais faire une pièce qui sera l'apologie de la luxure, de l'avarice, etc... Ils n'auraient critiqué — et ils ne s'en privaient pas — que sa technique.

Les remarques que je viens de présenter n'ont d'autre but que de prévenir certaines conséquences que l'on pourrait tirer de l'appréciation contenue en ce chapitre : tendance à isoler un peu trop Massinger, et à le voir fausement sous un jour systématique. L'intervalle qui sépare Massinger de n'importe quel dramaturge moderne sera toujours infiniment plus grand que celui qui a pu jamais être entre lui et le plus différent de ses contemporains.

## II. — LA VIOLENCE ET L'EXTRAORDINAIRE DANS LA PASSION

Cette théorie générale de la passion étant admise, il est naturel de se demander comment Massinger, afin de rafraîchir l'intérêt de ses peintures, diversifie et renouvelle les passions qui en font le sujet. Or voici ce que je crois pouvoir, dès à présent, poser : Massinger, et ici il se rapproche tout à fait des autres Elizabéthains, ne cherche pas la diversité dans la complication. Tandis qu'il écrivait, existait déjà en France le théâtre subtil par excellence, celui où le cœur de chaque héros est déjà une scène mouvementée et incertaine, où s'agitent doutes, inquiétudes, délibérations, revirements ; où les nuances sont infinies et leurs combinaisons raffinées. On ne voit pas, chez Massinger, le personnage qui se demande s'il aime, qui redoute d'aimer, et qui ne succombe enfin après une trop victorieuse passion qu'après mille péripéties intérieures ; mais ce personnage, je ne le vois pas non plus ailleurs dans le drame elizabéthain. Les situations sentimentales sont nettes et franches, en couleurs tranchées ; les changements existent, mais eux aussi sont nets et brusques, ce sont des changements à vue. En parlant des caractères, nous avons eu l'occasion de noter combien l'art des transitions est inconnu à Massinger, et comme ses héros passent vite de la flamme à la glace. Loin de se corriger, la simplicité psychologique du drame anglais s'aggrava avec les années, à l'« âge d'argent », et tourna à la maladresse. Il y a eu, à cet égard,

plutôt décadence que progrès ; et Massinger appartient à l'époque de décadence.

Donc, pas de pièces « faites de rien » ; il faut des incidents, un conflit matériel, puisque du simple jeu du sentiment ne peut résulter l'économie du drame. Nous avons assez largement examiné l'art avec lequel Massinger bâtit la charpente de l'intrigue pour ne pas revenir sur ce développement ; mais, par l'étude d'une autre partie de son art, nous avons abouti à une raison de cette rigueur de construction : consciencieux ouvrier, Massinger comprit ce défaut de principe interne, de détermination issue des sentiments en eux-mêmes ; et il y remédia par l'exactitude du plan, établi à la vérité sur des situations passionnelles, mais comme un plateau repose sur une table : au lieu que dans la tragédie française la passion n'est pas seulement le prétexte, mais la matière unique de l'action.

Si la passion, dans le drame de Massinger, ne parvient pas à être, par sa seule complexité, la cause déterminante de l'action, il n'en est pas moins vrai qu'elle intervient comme élément d'intérêt ; or ce qui lui manque comme diversité interne et raffinement, il me semble que l'auteur y supplée par l'intensité ou par l'extraordinaire. C'est donc par des effets de force, non de délicatesse, que se renouvellent les effets passionnels ; par l'imprévu, plutôt que par la recherche.

Où cette intensité, cet extraordinaire, se trouvent-ils avec le plus de relief ? Ce sera dans les pièces où l'intrigue logique, le développement d'une situation donnée, sera le plus faible ; alors l'auteur fera appel aux amours violentes, aux ambitions extrêmes, à toutes les exagérations du cœur. Dans ses plus belles pièces, il se contente de sentiments sincères : quoi de plus pondéré et de plus profond que l'amour de Camiola pour Bertoldo ? quoi de plus raisonnable que la juvénile passion de Giovanni pour Lidia ? Ce sont là des exemples sains, normaux, qui n'ont rien d'inquiétant ni de pathologique. Au contraire, chaque fois qu'il se sent moins sûr de son drame comme drame, édifice cohérent et autonome, l'auteur se rejette sur un sensationnalisme pour lequel il ne trouvait que de trop faciles inspirations. Il installe sur la scène une femme aux instincts de feu, une invraisemblable Iolante <sup>1</sup> ; une Leonora, furie de la vengeance <sup>2</sup>. Ces êtres dont l'intensité est assez factice, dont la perversité ne saurait en imposer, il en a les modèles à sa portée, dans Fletcher ; il n'y a, dans cette vivacité trop poussée de coloris, rien qui porte proprement sa marque ; c'est le procédé qui le sert.

Ailleurs, cette exagération simple ne suffit pas à corser la pièce : alors l'auteur a recours à des cas exceptionnels, à des passions qui sont au-delà des

---

1. *Guardian*.

2. *Parliament of Love*.

confins de la commune nature humaine : inceste douloureux de Malefort, noirceur épique d'Overreach ou de Luke. La tentative est ici plus originale et plus captivante. D'abord la peinture des vices énormes, dénaturés, est moins malsaine que celle de cette commune luxure, qui souille assez malencontreusement les pages de notre auteur, pour qu'un critique comme Boyle ait vu dans la corruption morale une de ses caractéristiques, au même titre que les particularités de son mètre <sup>1</sup>. Ensuite, tandis que l'incontinence de quelques personnages n'est guère qu'un épisode de leur psychologie, qu'ils semblent succomber à des crises incompréhensibles, qui ne touchent point à leur intime essence, le vice des grands criminels de Massinger leur est inhérent : il en a fait des caractères, au lieu que les autres restent des marionnettes.

### III. — CLASSIFICATION ET MÉCANISME DES PASSIONS

Nous avons terminé notre chapitre des caractères par une nomenclature des différents types reconnus et affectionnés par Massinger. Une nomenclature analogue pourra s'appliquer aux passions. Nous nous familiariserons ainsi un peu plus avec cet esprit, ses habitudes de répétition, l'identité de sa main-d'œuvre ; en même temps nous connaissons mieux ses idées sur notre mécanisme spirituel. J'ai insisté sur l'importance qu'il accorde aux traits professionnels, et le rôle qu'il leur attribue dans la formation de la personnalité. Ici nous le verrons ramener la diversité de nos sentiments à quelques fonctions assez bien définies.

La première division qu'il observe me semble être entre les passions stables indéfectibles, qui sont dans le sang, et d'autres qui sont susceptibles d'altération et même d'anéantissement. Les unes sont de véritables manies, des affections incurables ; elles font donc partie intégrante de la nature même, elles se confondent avec le caractère. Luke et Overreach sont des victimes de ces déformations mentales permanentes ; et ils n'ont aucune partie d'eux-mêmes qui soit indemne du mal. En décrivant leur caractère, nous avons donc traité de leur passion ; car ce sont deux termes de même étendue, et qui se confondent.

Les autres passions sont temporaires. Elles existent grâce à certaines causes connaissables ; elles peuvent cesser, ces causes-là disparaissant, ou

---

1. Boyle, *Englische Studien*, XVII : « The sensual nature of his women ». — *New Shakespeare Society's Transactions*, XVIII : « Longing for the sensual side of marriage joys... How subtle must have been the effusion of social corruption in that age, when our poet's originally noble nature became incapable, not only of portraying, but even of conceiving ideal female purity... ». — *Englische Studien*, 1881 : « ... er auch derjenige ist, welcher am meisten unter der sittlichen Entartung seiner Zeit gelitten hat... ».



sous l'effet d'autres qui leur sont contraires, ou plus fortes qu'elles. Tel est, avant tout, l'amour.

La théorie de l'amour est assez nette chez Massinger. Le fondant sur une distinction qu'il n'a pas inventée, qui était, par exemple, toute prête et élaborée dans Fletcher <sup>1</sup>, il distingue d'abord *love* et *lust*. *Lust*, c'est l'amour purement sensuel, dont la seule cause est l'attrait physique, le charme animal ; *love*, au contraire, est fondé sur une appréciation raisonnable de tous les mérites d'une personne, beauté, noblesse, cœur, intelligence. Ce n'est pas l'amour éthéré, ni surhumain, c'est l'amour tel qu'il convient à un homme, tandis que *lust*, c'est l'instinct des bêtes.

Je vais citer quelques passages où cette idée sera assez clairement énoncée. La théorie est courante ; voici une jeune fille qui la rappelle à son prétendant :

Your love, distinguish'd from lust,... <sup>2</sup>

Dans un cas analogue :

... To the terror of all future ribalds,

That make no difference between love and lust <sup>3</sup>.

La nature raisonnable, docile, de *love*, opposé à *lust*, est bien marquée dans ce vers sentencieux :

True love's a servant, brutish lust a tyrant <sup>4</sup>.

*Lust*, né dans la souillure de notre nature animale, conduit au crime :

They that begin in lust must end in blood <sup>5</sup>.

Au contraire, *love*, d'origine céleste, nous élève à la vertu héroïque :

... All that's good in me,

That heavenly love, that opposite to base lust,

Which would have all men worthy, hath created ;

Which being by your beams of your beauty form'd,

Cherish as your own creature ! — <sup>6</sup>

s'écrit Lucio, nouvel adepte de l'amour, devant sa maîtresse Genvora. Théorie assez platonicienne d'allures. Pas plus que Platon — nous ne parlons pas de l'amour faussement dénommé platonique — Massinger ne conçoit

---

1. Très nette dans Fletcher, la théorie en question existe déjà avant lui, et est bien visible dans Shakespeare.

2. UC, III, iv. — Votre amour, en tant que distinct de la concupiscence.

3. PL, V, i. — A la terreur de tous les futurs paillards, qui ne savent pas distinguer l'amour et la concupiscence.

4. B, III, ii. — Le pur amour est un serviteur, la concupiscence animale, un tyran.

5. CR, III, ii. — Ce qui commence dans la concupiscence doit finir dans le sang.

6. LCu, V, ii. — Tout ce qui en moi est bon — c'est ce céleste amour, l'opposé même de la vile concupiscence, — et qui voudrait faire de tous les hommes des héros — qui l'a créé ; ces mérites, formés par les rayons de votre beauté, choyez-les, comme étant votre propre création. (Scène revue par Massinger).

que *love* puisse être une communication entre de purs esprits. Camiola, en qui l'on peut toujours voir son interprète la plus digne de crédit, énumère tranquillement toutes les vertus qui lui font aimer Bertoldo, et, devant lui-même, elle cite ainsi les « perfections qui doivent captiver le cœur d'une jeune fille »<sup>1</sup> ; naissance, beauté, intelligence, éloquence. Tout cela forme, à ses yeux, un homme « absolu et circulaire », c'est-à-dire complet et sans défaut. Ces motifs d'admiration, dans une âme bien faite, déterminent l'amour ; toute affection pour un être qui n'est pas doué de qualités admirables est pure incontinence ; c'est une erreur sensuelle. Les sens ne sont pas sacrifiés ; mais ils doivent être d'accord avec la raison.

Aucun amour n'est, par conséquent, dépouillé d'élément charnel ; la possession matérielle est une des fins légitimes de toute préférence passionnée, mais cette possession n'est permise que dans le mariage ; c'est le *noble way* que Massinger célèbre si souvent<sup>2</sup>. Cette idée est tellement admise, tellement reconnue, qu'elle interdit aux femmes, même aux jeunes filles, la pudeur comme nous l'entendons de nos jours. Les fiancées parlent librement des joies saintes, mais précises, du lit conjugal ; les épouses font de pareilles allusions à leur culte pour cet autel qu'est l'alcôve. Lidia dit à Giovanni, son admirateur déclaré :

I wish you, as a partner of your bed,  
A princess equal to you<sup>3</sup>.

Sophia, en quittant son mari, lamente « le jeûne dévorant »<sup>4</sup> où elle va tomber. Elle retourne au lit déserté, froid, et va l'inonder de ses beaux yeux :

... Eyes, I charge you, waste not  
One drop of sorrow ; look you, hoard all up  
Till in my widow'd bed I call upon you<sup>5</sup>.

Ce que la raison a décidé bon et recommandable, la bouche peut le prononcer sans réticence. Mais de cette théorie en somme plausible, bour-

---

1. MH, I, II. A man so absolute and circular  
In all those wish'd for rarities that may take  
A virgin captive...

... Your birth, sir,  
Without addition, were an ample dowry...  
... and this shape...  
To this so clear a mind... etc...

2. Voir lexique des mots anglais, *noble*. (Ch. de la Langue Dramatique).

3. GDF. Je vous souhaite, comme compagne de votre lit, une princesse de même rang que vous.

4. P, I, I. — « The griping fast ».

5. P, I, I. — Yeux, je vous commande de ne point verser une seule goutte de regret ; je le veux ; épargnez tous vos pleurs, jusqu'à ce que, dans mon lit de veuve, je fasse appel à vous.

geoise, moyenne, résultent quelques conséquences assez factices. L'amour *love*, intellectuel, est toujours doublé d'amour charnel ; et cela est en somme croyable. Or, si l'intelligence reconnaît son erreur, si son admiration pour l'objet se détruit, qu'arrivera-t-il ? La solution de Massinger est simple, mais un peu fantaisiste. Si c'est avant le mariage, la passion elle-même se dissout avec cette admiration ; une personne vertueuse ne saurait continuer à aimer un méchant. Ainsi Camiola renonce à Bertoldo, même lorsqu'elle l'a vu à ses pieds, « parce qu'il a, une fois, été perfide » <sup>1</sup>. Si au contraire le mariage est fait, la fidélité s'impose ; une bonne épouse aime toujours son mari. Sophia, même convaincue de l'indignité de Mathias, ne cède pas à la fugitive tentation de se venger de l'adultère par l'adultère :

Howe'er my lord offend, it is no warrant  
For me to walk in his forbidden paths <sup>2</sup>.

Le poète pense qu'une passion née avec l'assentiment et la collaboration de la raison doit continuer, quoi qu'il advienne, à se développer sous la tutelle de cet élément supérieur. L'expérience nous apprend plutôt que la passion, indifférente à ses origines spirituelles ou sensibles, tend à s'émanciper, et à prendre le dessus dans l'esprit, à persévérer enfin même lorsque tous les motifs qui la justifient sont anéantis.

*Love* est donc une inclination sentimentale et sensuelle sanctionnée par la raison, et toujours dépendant d'elle ; *lust* est un entraînement instinctif, mais capable d'être réprimé dans les délais les plus brefs, par cette même raison. Aurelia passe de l'amour à l'indifférence, parce que la pitié touche son cœur, et qu'elle reconnaît à Camiola des droits imprescriptibles sur Bertoldo <sup>3</sup>. Iolante, honteusement lascive l'après-midi, se laisse convertir, le soir, par un sermon hâtif, écouté au seuil d'une porte entr'ouverte <sup>4</sup>. *Love* et *lust* ont ainsi une double parenté. *Love* est, comme *lust*, charnel ; et *lust*, comme *love*, est la passion d'un être, malgré tout, humain, et donc justiciable elle-même de la raison.

L'amour irrésistible, tragique, cause de catastrophes, sera par conséquent exceptionnel. Il existe tantôt par une perversité originelle, comme chez Malefort ; tantôt, sain en lui-même, il est perverti par la jalousie. Malefort est un monstre de naissance ; Sforza, en laissant le soupçon empiéter sur son jugement, n'est pas moins monstrueux :

Where is this monster,  
This walking tree of jealousy ? <sup>5</sup>

---

1. MH, V, II. — « You have been false once ».

2. P, IV, II. — Quels que soient les outrages que me fait mon seigneur et maître, cela ne m'autorise point à suivre le même sentier interdit que lui.

3. MH, V, II.

4. G, III, VI.

5. DM, IV, III. — Où est ce monstre, cet arbre ambulante de jalousie ?



Massinger nous présente la jalousie comme une passion innée, et qui est, pour ainsi dire, antérieure à l'amour ; ce n'est donc pas l'amoureux qui devient jaloux, c'est le jaloux qui, amoureux, tombera nécessairement dans les pires aberrations. Tandis qu'Othello ne devient furieux que sous les insinuations savantes de son entourage, Sforza, Léosthènes, sont, avant tout, des cas de jalousie innée.

Chez eux, l'amour ne pourra se développer suivant une ligne simple et normale. Sforza est jaloux abstraitement, à priori ; il est jaloux de tous ceux qui pourraient posséder Marcella ; sur cette âme qu'ébranlent si fortement des soupçons imaginaires, quel effet n'aura point la moindre apparence de preuve ? Et Léosthènes n'est pas moins irrationnellement préoccupé de ce qui pourrait, en son absence, lui ravir les pensées de sa maîtresse. Il y a là une erreur du tempérament, plutôt qu'une déformation inhérente à l'amour dont j'ai exposé la simple théorie.

L'ambition est semblable à l'amour en ce qu'elle est le désir légitime de fins raisonnables ; mais elle se rapproche des habitudes passionnelles congénitales, parce qu'elle est moins sujette que l'amour à des variations ; elle s'établit à durée dans le cœur. La raison en est que son objet n'étant pas une personne, mais une fin abstraite, n'est ni caduc ni variable. Massinger, héritier de la tradition antique, et semblable en cela à nos classiques français, voit dans l'ambition un mouvement noble et louable de la nature humaine. Antiochus, Barnavelt, sont dignes de notre admiration et de notre pitié, parce qu'ils veulent de grandes choses. Leur fin est tragique, parce que la grandeur d'âme revêt plus de majesté dans le malheur. Pour nous autres, partisans, dans les relations diplomatiques, du fait accompli, et, dans les questions intérieures, de la paix avant tout, l'agitation de ces héros nous paraît un peu vide, leur éloquence pessimiste un peu creuse : un petit prince dépossédé, un perturbateur peu chargé de scrupules, ne nous semblent point des figures très imposantes. Le prestige qui les paraît au temps passé, ce n'était pas seulement celui de leur pouvoir effectif, ni de leur énergie dans la lutte ; ils dégageaient une sorte d'idéalisme ; ils s'élevaient, par leurs aspirations, au-dessus du commun. Barnavelt, quand Modesbargen lui représente la témérité de son entreprise, son inutilité même, puisqu'il est déjà puissant et riche, s'écrie :

Do not measure

My ends by yours <sup>1</sup>.

---

1. Barn, I, 1. — Ne mesurez pas mes fins d'après les vôtres.

Modesbargen de lui répondre, avec beaucoup de bon sens :

I know what you aim at <sup>1</sup>.

Et Barnavelte réplique :

Modesbargen, though in place you are my equal,  
The fire of honour, which is dead in you,  
Burns hotly in me <sup>2</sup>.

Antiochus, que nous voyons d'abord dans la misère, sur une plage déserte, est encore plus superbe dans sa fierté de monarque gueux :

Nor shall the fear  
Of death or torture that dejection bring,  
Make me [or] live or die less than a king ! <sup>3</sup>

Je crois donc que cet orgueil immense, cette chimérique volonté de s'imposer malgré tout, couronnait ces personnages d'une véritable auréole. La passion de la gloire, sous ses différentes formes, Massinger l'a donnée à tous ses héros préférés. Camiola en est possédée ; si elle était une simple amoureuse, la ruine de son amour la laisserait toute désemparée ; mais elle a, malgré tout, le désir de faire quelque chose d'admirable et elle le fait. La raison, qui cesse en elle d'approuver sa tendresse pour Bertoldo, ratifie toujours sa passion d'être un grand exemple de vertu, au-dessus des femmes, au-dessus même des hommes. Les belles passions, chez Massinger, sont toujours en fonction de l'intelligence.

#### IV. — CONCLUSION

Les différentes étapes de cette étude nous ont conduits à une conception assez uniforme de la méthode de Massinger en ce qui concerne le traitement des passions. S'agit-il de sa façon d'approcher ces états exaltés de notre âme, il procède par observation, non par intuition immédiate et lyrique ; s'agit-il de les diversifier, d'en saisir le détail, il n'a pas la finesse instinctive ni la nervosité nécessaires pour les pénétrer dans leurs subtils détours. Enfin, il fonde tout son système sur le rapport où l'élément sensible se trouve avec les idées. Il agit toujours en intellectuel et en rationaliste intellectuel, par la méthode, rationaliste par les principes.

Rien, dans son traitement ou son idée des passions, ne peut être relevé comme une trouvaille originale, une invention de lui. S'il est plus méthodi-

---

1. Je sais à quoi vous visez.

2. Modesbargen, bien que, par le sang, vous soyez mon égal, le feu de l'honneur, qui en vous est mort, chez moi brûle ardemment.

3. Bel, I, 1. — Et la crainte de la mort ou de la torture n'amènera point d'abattement, ne me fera pas vivre ni mourir moins qu'en roi.

que que lyrique, c'est que le don lui a manqué, et qu'il est venu à une époque où la poésie se retirait du drame anglais. S'il ignore les nuances fines, à la française, c'est qu'il est Anglais, et antérieur aux subtilités du roman. S'il présente, comme le plus haut amour, l'amour rationnel et raisonnable, Fletcher connaissait les mêmes distinctions que lui. Mais Massinger nous offre toutes ces qualités et ces imperfections en bloc, et avec cohésion. Il est conscient de la manière qu'il exploite ; il formule avec rigueur ce que d'autres expriment sans parti-pris. Il ne s'est pas contenté d'avoir ces idées : il en fait la substance même de ses caractères et de ses intrigues, De *lust*, il a fait Malefort ; de *love*, Hortensio ; de l'ambition, Antiochus. De la raison en présence de l'amour et de la gloire, il a fait *The Maid of Honour*. De sorte qu'avec toutes leurs lacunes et leurs faiblesses, certaines conceptions éparses qui concernaient l'âme passionnée se concentrent en lui et forment un tout imposant.



## CHAPITRE XI

---

# L'Idéal

### I. — LES IDÉES DANS LE THÉÂTRE DE MASSINGER

Le mot de raison est revenu tant de fois au cours de ces pages, que l'on serait tenté de conclure, à propos des principes les plus généraux et les plus élevés où aboutit la pensée morale de Massinger, qu'ils sont l'incarnation même de la raison, opposée aux erreurs sensuelles et imaginatives. Et en effet Massinger semble constamment préconiser les solutions moyennes, approuvées par le bon sens vulgaire, en accord avec la morale admise et courante. Les pièces se terminent par des devises honnêtes et plausibles, mais assez terre-à-terre :

« Il ne saurait manquer, là-haut, une puissance, pour punir l'assassinat, et l'amour illégitime » <sup>1</sup>.

« On ne peut se fier à un édifice fondé sur la luxure » <sup>2</sup>.

« La guerre s'étant terminée selon nos vœux, ... il est légitime, après avoir rendu grâces aux puissances célestes, de noyer nos soucis en réjouissances et libations honnêtes » <sup>3</sup>.

« Les bons rois sont pleurés, ... mais les mauvais et ceux qui gouvernent seulement d'après leurs passions, et non leur raison, tombent, sans qu'on se lamente sur eux » <sup>4</sup>.

- 
- |          |   |
|----------|---|
| 1. UC. — | There cannot be a want of power above,<br>To punish murder, and unlawful love.  |
| 2. DM. — | There 's no trust<br>In a foundation that is built in lust.   |
| 3. B. —  | And now, the war being ended to our wishes...<br>'Tis lawful, thanks paid to the Powers divine,<br>To drown our cares in honest mirth and wine. |
| 4. RA. — | Good Kings are mourn'd for after life ; but ill,<br>And such as govern'd only by their will,<br>And not their reason, unlamented fall...        |



des jaloux, est plus aimable pour les maris serviles. Dans *Bashful Lover*, l'analyse nous a révélé tout un état d'esprit chevaleresque, presque métaphysique ; tout cela disparaît dans la banalité du mot final.

Que conclure de ces diverses observations, sinon que le drame de Massinger n'est pas un drame à thèse, c'est-à-dire où toute la structure repose sur un plan idéologique ; mais un drame qui comporte le développement de certaines thèses, et qui peut être interprété intellectuellement ? Le drame où les personnages ne sont que des abstractions habillées de costumes humains, où les situations sont combinées pour synthétiser des conflits de tendances et de notions, est irrémédiablement factice et son contact n'est pas celui des corps vivants et chaleureux ; or nulle part, dans le théâtre de Massinger, nous n'avons l'impression d'être devant des abstractions déguisées. Homme de théâtre, « stage-poet » <sup>1</sup>, il a la vue claire et constante de la vérité concrète ; sa technique est d'une franche et nette venue, indépendante de toute sujétion idéologique. Mais il a des idées, et nous pourrons, à travers son œuvre, les suivre et les coordonner, parce que lui-même les a assez méditées et chéries, pour qu'elles se répondent et s'enchaînent d'une pièce à l'autre.

Sa conception des héros conscients et maîtres de soi, qui agissent pour le mieux et ont du bien une intelligence réfléchie, s'adapte admirablement à incarner l'idée. Eux-mêmes idéalistes, leur caractère fait corps avec la notion qu'ils sont chargés de traduire dramatiquement. Ils n'ont pas mission de proclamer une philosophie, comme on tient une pancarte ; elle est innée en eux et se développe à mesure que le cours des événements les provoque à de nouvelles décisions. Tel est le cas des personnages préférés de l'auteur, de ceux qui symbolisent certaines de ses aspirations, comme Camiola, Antiochus, Cléora. Ailleurs, il ne charge aucun rôle de cette tâche doctrinale. La leçon ressort des catastrophes elles-mêmes, du simple jeu des passions et des circonstances. Le *Duke of Milan* est, tout comme le *Bondman*, un plaidoyer contre la jalousie démente de l'homme, mari ou amant ; mais dans *Bondman* il y a une figure féminine qui concentre en elle tout l'honneur et la chasteté hardie du sexe, contre la tyrannie égoïste du mâle ; dans *Duke of Milan*, Marcelia n'a pas le prestige de cette forte et originale Cléora. Sforza, coupable contre elle, l'est encore, et encore plus, peut-être, contre un principe ; car, si Marcelia fut provocante à son égard, son soupçon, en soi, n'en était pas moins criminel. Ailleurs encore, c'est par la simple et puissante description d'un méchant outré, qu'usant d'antithèse, l'auteur fait ressortir son idée <sup>2</sup>. Il dispose ainsi de moyens variés et toujours de qualité très scénique. A aucun moment on ne sent l'acteur s'effacer, l'auteur paraître en intrus, ni

---

1. Expression de Cokayne. Epigramme 100 du 1<sup>er</sup> livre. (An Epitaph... etc.).

2. *A New way— City Madam*.



le dialogue se changer en sermon. Les passages les plus théoriques, les plus sentencieux, sont dans la couleur de ceux qui les prononcent. Tout le mal qu'on voudra dire de pareils discours ne les rendra pas invraisemblables. La méditation de Camiola <sup>1</sup>, sa plaidoirie <sup>2</sup> animée devant le roi qui vient, chez elle, la juger, ne sont-ce pas autant de traits qui peignent l'héroïne, tout aussi bien que des morceaux de l'éloquence la plus persuasive et la plus convaincue. Enfin, lorsque Massinger veut donner une ampleur particulière à ses développements, présenter ses théories avec toutes les contradictions qui les attaquent et qu'elles repoussent, avec toutes les preuves qui les appuient, il emprunte le cadre naturel et très souple d'un grand débat judiciaire, où aucune rhétorique n'est déplacée.

Les meilleures pièces de Massinger, lues isolément, nous frappent déjà comme étant chargées de pensée ; à mesure que nous avançons dans la connaissance de son œuvre, certaines séries d'idées se dessinent, formant des systèmes dogmatiques. Il se pourra qu'après l'étude de ces différents groupes idéologiques, nous aboutissions à une coordination générale, à une conception de la philosophie de Massinger. Je me contenterai d'abord de signaler les groupes qui me paraissent centraliser sa pensée.

1. — Il a sur le rôle de la femme, sur sa valeur comparée à celle de l'homme, une théorie nettement prononcée, et à laquelle notre étude de ses grands caractères féminins nous prépare. A son féminisme se rattache directement, je crois, son système de l'amour, son culte de la fidélité chevaleresque, sa réprobation de la jalousie.

2. — Toute une partie de l'existence de l'homme, et de ses plus nobles vertus, dépend de l'amour ; reste le côté proprement viril de son activité, en particulier, la vie politique. Avec assez de netteté pour qu'on ait voulu voir chez lui un dramaturge surtout préoccupé de questions politiques, et de politique actuelle, Massinger présente ses théories sur le gouvernement intérieur et les relations étrangères des peuples.

3. — Avec assez d'insistance, également, pour que certains aient pensé qu'il fut un nouveau converti au catholicisme romain, Massinger développe des tendances mystiques et ritualistes. Je tâcherai de déterminer dans quelle mesure on peut dire que ces aspirations se rattachent proprement à une foi confessionnelle, au lieu d'être un simple effort personnel pour sortir de la religiosité généralement refroidie de son époque et de son pays.

Enfin nous chercherons si cette pensée, susceptible d'examen fructueux au point de vue de quelques synthèses idéologiques, supporte une vue d'ensemble, et atteint, avec l'unité, la véritable grandeur.

---

1. MH, III, III.

2. MH, IV, v.

## II. — LE FÉMINISME ET L'AMOUR

Au temps où écrivait Massinger, régnaient, dans le drame même, certains courants d'idées favorables aux femmes. Dans le prologue de *Woman's Prize*, Fletcher est présenté comme un champion des droits des dames :

« Dames, à vous, pour défendre les droits desquelles la muse charmante de Fletcher s'apprêta à livrer un combat non sanglant... nous offrons cette comédie » <sup>1</sup>.

Cette pièce, en effet, est comme l'envers de la fameuse comédie de Shakespeare ; celles que put humilier la complète victoire de Petruchio sur Katherine devaient se réjouir de voir, ici, un autre Petruchio — le nom est conservé — dompté par une épouse martiale, qui commence par lui interdire l'alcôve, dès le mariage, qui se barricade contre lui, et, aidée de deux filles résolues, soutient un siège en règles contre son époux et les amoureux de celles-ci. Si thèse il y a, la thèse est soutenue de manière plutôt vaudevillesque ; il ne faut pas, cependant, méconnaître, sous cette forme plaisante, des symptômes significatifs. Il est entendu que *The Taming of the Shrew* n'est pas une pièce qui puisse donner lieu à des débats passionnés, ni convaincre Shakespeare d'hostilité au sexe faible ; néanmoins, c'est là une œuvre qui doit faire plus de plaisir aux maris qu'aux femmes. On pourrait dire, aussi, que Molière n'est pas fauteur de l'adultère, parce qu'il ridiculise les époux trompés ; néanmoins, son théâtre ne témoigne-t-il pas du peu de sympathie dont son public disposait envers cette catégorie sociale ? De même si, dans la pièce de Fletcher, ce sont les mâles qui sont bernés et réduits à capituler, c'est qu'une certaine idée de galanterie, un certain instinct aussi du piquant et du relevé ont induit l'auteur à mettre, au premier plan, les fils de l'intrigue en mains, un trio de filles délurées. Féminité encore toute symbolique, puisque ce sont des jeunes gens qui s'affublent de jupons : mais nous sentons venir déjà le drame de la Restauration, où la femme, la femme authentique, triomphe sur les planches, et où non plus son rôle seulement, mais sa personne même et ses gestes concentrent la curiosité du spectateur.

Aussi bien ce féminisme de Fletcher, si réel qu'il soit, n'est-il pas du meilleur aloi ; il n'en rejaillit pas beaucoup de gloire sur le sexe. C'est à force d'effronterie, et non de dignité, que ses femmes s'imposent. Le motif qui les

---

1. *The Woman's Prize, or the Tamer tamed*. Prologue :

Ladies, to you, in whose defence and sight  
Fletcher's brave muse prepar'd herself to fight  
A battle without blood...  
We do present this Comedy.

fait universellement agir est bas, et en définitive les soumet à ces hommes dont elles prétendent s'émanciper. Elles sont préoccupées, hantées par l'amour, mais un amour dénué de poésie et auquel seule leur amusante espièglerie prête un peu de grâce. Elles perdraient, à ne pas céder, toutes ces joies qu'elles escomptent et qu'elles devinent ; il ne s'agit pour elles que de retarder le moment souhaité de la chute, en paraissant dédaigneuses et indépendantes, et en semblant condescendre à la chose où elles aspirent nuit et jour. Dans leur jeu de comédiennes, elles ont souvent affaire à des adversaires qui ne manquent pas de talent. La supériorité des dames est, dans *Woman's Prize*, écrasante ; ailleurs, comme dans *Scornful Lady*, Fletcher établit une partie plus égale, et donne même l'avantage aux joueurs masculins. Toute la vanité d'un sexe comme de l'autre est d'obtenir ce qu'il aime sans paraître l'aimer, de lui arracher au contraire un aveu de passion ; à cela servent toutes les feintes, tous les déguisements. Loveless dit à la Dame qu'il ne l'aime plus, ce qui est faux <sup>1</sup> ; la Dame fait semblant de s'évanouir à cette nouvelle, et force ainsi Loveless à confesser toute la sincérité de son amour. Si à ce moment elle reconnaissait, elle aussi, être éprise, tout irait au mieux ; mais elle se pique d'honneur à déclarer le contraire, et tout se gâte, jusqu'à ce qu'un dernier stratagème de Loveless assure enfin la victoire à ce dernier <sup>2</sup>. Il se prétend prêt à épouser une autre, qu'il amène à la Dame ; celle-ci n'y tient plus et conjure l'inconstant de l'épouser, elle. Devant tant d'abaissement, Loveless peut, en tout honneur, consentir à faire son bonheur à elle, et à lui-même.

On le voit, non seulement l'édifice que Fletcher aurait élevé à la gloire des femmes repose sur un terrain scabreux, peu honorable ; mais le poète n'est même pas, pour elles, un ami constant. Je me figure que, chercheur de combinaisons nouvelles, il trouva amusant de montrer parfois l'amoureux roulé par la belle ; qu'en particulier il se divertit à prendre le contre-pied de la joyeuse comédie shakespearienne, et trouva original de composer un drame aussi animé et aussi bruyant qu'elle, où cette fois ce seraient les femmes qui mèneraient le vacarme. Disons donc que Fletcher, en peignant des filles garçonnières et des femmes qui n'ont pas froid aux yeux, contribua à la théorie de l'égalité des sexes, parce qu'il accorda aux dames des hardieses et des allures que le préjugé leur interdisait. Il leur donna la liberté, liberté un peu licencieuse : ce n'est pas la véritable indépendance, fondée sur l'égalité spirituelle.

Mais ce modèle pétulant et dévergondé n'est pas le seul par où le théâtre fletcherien célèbre la femme. A côté de ce type drôle, il y a le type

---

1. SL, IV, I.

2. SL, V, II.



austère, réservé aux tragédies. Dorigen, héroïne de *Triumph of Honour* <sup>1</sup>, est dénommée dans la liste des personnages : l'exemple de la chasteté <sup>2</sup>. Le mot est constamment dans sa bouche ; elle revendique ce beau titre :

Hath Dorigen never been written, read,

Without the epithet of chaste, chaste Dorigen <sup>3</sup>,

et il faut reconnaître qu'elle le mérite pleinement. Rester pure est sa seule préoccupation. On ne saurait l'en blâmer : mais à force de l'entendre prôner sa vertu et de la voir anéantir majestueusement les projets licencieux, qui lui voudraient ravir cette fleur si belle, on se sent un peu étourdi, et l'on se murmure : Pourquoi y tient-elle tant ? Toute activité trop limitée et répétée tourne à l'absurde et provoque, avec l'impatience, le scepticisme.

C'est cependant à ce type que se rapportent les belles héroïnes de Massinger : mais lui précisément s'est attaché à rendre humain et plausible ce culte de la pureté, et à en faire la floraison naturelle de la vertu féminine. Au lieu de nous représenter des vertus isolées, en soi, abstraites et emphatiques, il a offert à notre étude des âmes. Ses « filles d'honneur », ses épouses exemplaires, ne sont pas plus irréprochables que celles du théâtre fletchérien : comment le seraient-elles ? comment l'emporter sur des gendarmes de vertu ? elles ont une personnalité, un ensemble, et c'est ce qui les rend supérieures. Ce mérite ne tient pas simplement à la science technique du poète ; il dérive de sa compréhension plus profonde, de sa sympathie plus vraie pour un sexe que, franchement, il croit égal au sien.

Cette idée de l'égalité différencie Massinger, féministe sincère, de ceux qui adressent aux dames des éloges qui les portent aux nues, en même temps que des hommages galants, des compliments audacieux. Faire de la chasteté le seul objectif de la femme, le seul mérite qu'il lui soit possible d'acquérir, n'est-ce pas la rabaisser en même temps, par cela même qu'on la limite ? Massinger lui ouvre tout le champ de l'activité humaine. Camiola proclame son droit à se distinguer par la générosité, et d'y rivaliser avec les hommes.

in men darken

Their usurp'd splendour <sup>4</sup>.

Si Matilda obtient <sup>5</sup>, tout comme Dorigen, les honneurs du triomphe, ce n'est pas pour avoir résisté à des amants luxurieux ; c'est parce que sa beauté, sans une parole de sa part <sup>6</sup>, inspire la vertu aux hommes qui la

---

1. Beaumont.

2. *The Example of Chastity*.

3. Scène II. — Est-il vrai que le nom de Dorigen ne fut jamais écrit ni lu sans l'épithète de chaste : la chaste Dorigen...

4. MH, III, III. — Offusques, chez les hommes, l'éclat qu'ils usurpent.

5. BL, IV, III.

6. BL, IV, I.

contemplant. On voit à quelle distance de la conception étroite de *Triumph of Honour* nous transporte la philosophie de Massinger.

Cette égalité de principe est d'autant plus remarquable qu'elle est beaucoup plus impliquée dans la conduite et les discours des héroïnes qu'elle ne se développe en tirades et en expresses déclarations. Le mot de Camiola est le plus net, le seul qui semble jeter le défi d'un sexe à l'autre. Ce n'est que par l'ampleur de leurs desseins, la force de leur volonté, que les femmes de Massinger montrent la virilité de leur nature. Cléora, quand Timoléon ne parvient pas à animer le courage des Syracusains, parle, et soulève l'enthousiasme ; elle leur inspire la passion de combattre ; et c'est par la vigueur de cette dialectique topique, par le geste aussi avec lequel elle verse dans le trésor militaire les bijoux qui l'ornent, qu'elle mérite l'exclamation de Timoléon :

Brave masculine spirit ! <sup>1</sup>

Massinger maintient l'égalité des sexes très haut, très noble, en refusant de la faire déchoir dans les détails et l'extérieur de la vie ; il conserve ces vertus qui font comme partie de l'habit féminin, la réserve, la modestie ; Cléora commence par s'excuser de paraître sortir de cette ombre qui est décente à son sexe :

a virgin...

One knowing modesty and humble silence

To be the choicest ornaments of our sex... <sup>2</sup>

Camiola, au moment même où elle prend la résolution virile de délivrer Bertoldo, où elle se vante d'exalter la gloire des femmes, se rappelle qu'elle est « a simple virgin » <sup>3</sup>, et qu'il pourrait y avoir quelque chose d'humiliant pour Bertoldo à lui devoir la liberté et la vie. Elle hésite à risquer une action trop éclatante, si bonne qu'elle soit. Il lui faut délibérer, et arriver à la conception du mariage qui lui donne le droit de sauver son amant, pour qu'elle se permette ce chef-d'œuvre de bienfaisance à la fois et d'honneur.

Massinger a donc porté le débat sur le terrain le moins polémique possible, puisque, tout en proclamant l'égalité des sexes, il a évité tout ce qui pouvait éveiller les susceptibilités masculines. Il est difficile de discuter contre une théorie qui ne demande aucune assimilation bruyante, aucun partage des prérogatives extérieures et traditionnelles du sexe fort, mais ne revendique pour les femmes que le droit de faire preuve de générosité et de courage. Massinger nous montre une fois une dame qui semble empiéter sur le domai-

---

1. B, I, III. — Belle et mâle énergie !

2. B, I, III. — Une jeune fille... et qui sait que la modestie et le silence réservé sont les plus précieux ornements de notre sexe.

3. MH, III, III. — Une vierge naïve. (sans prétentions).

ne interdit, Pulcheria, qui veut faire tomber l'empire en quenouille. Au début même de l'action, les eunuques du palais marquent leur mécontentement de cette entreprise :

Eunuchs... that repine

The globe and awful sceptre should give place

Unto the distaff <sup>1</sup>.

Or Pulcheria, imposante lorsqu'elle administre, dans son ensemble et ses détails, l'Empire de Constantinople, n'atteint à sa véritable grandeur qu'au moment où elle cède l'apparence et la réalité du pouvoir à son jeune frère, émancipé par l'amour. Cette âme fière ne craint pas de s'humilier en demandant pardon à l'impératrice, qu'elle a jouée dans une petite comédie de son invention ; elle ne redoute pas non plus qu'au lieu de ce pardon, elle ne s'attire une vengeance sans merci ; dépouillée désormais de toute ambition politique, elle ne s'inspire plus que de ce bien qui est le but de toutes ses soeurs de vertu et d'énergie :

THÉODOSIUS. — ... all good was intended.

PULCHERIA. —

Building on

That certain base, I fear not what can follow <sup>2</sup>.

L'incursion de Pulcheria dans le domaine politique n'est qu'un épisode de sa vie de femme forte ; ce n'en est pas le sommet. Nous la voyons s'occuper d'arbitrer des différends domestiques, grossis jusqu'au tragique par l'enfantillage des époux impériaux ; calme, souveraine dans la retraite qu'elle a acceptée, elle conjure les querelles et rétablit la paix au nom du bien.

Si, par conséquent, on se divertissait à conjecturer la position qu'adopterait Massinger dans les débats modernes sur les droits de la femme, il serait difficile de le mettre, même en imagination, parmi les avancés. Pas plus qu'aucun de ses contemporains du théâtre, Massinger n'a l'idée de partir en guerre contre aucune institution, même contre aucune habitude morale ; l'esthétique selon laquelle il écrivait le lui interdisait. Il était usuel que le drame eût une catastrophe juste, et qui répartît entre les personnages le châtiment et la récompense. Or, sur quoi poser cette justice, sinon sur la conception commune que s'en fait le public ? quelle solidité aurait une théorie personnelle à l'auteur, et quel ne serait point son effort, s'il lui fallait à la fois conformer une intrigue à cette thèse et étayer cette thèse elle-même sur l'intrigue ? Ainsi, de même que nous avons établi, au début de ce chapitre, que le théâtre de Massinger était trop vivant et trop concret pour

---

1. EE, I, 1. — Des Eunuques... qui se fâchent de voir le globe et le sceptre redoutable céder la place à la quenouille.

2. EE, III, vi. — L'intention était de faire le bien. — Edifiant sur cette base assurée, je ne redoute point les conséquences.



qu'aucune de ses pièces fût une pièce à thèse, de même nous reconnaitrons ici qu'aucune idée agressive, destinée à choquer, ou susceptible seulement de soulever le moindre scandale, ne pouvait trouver place dans son œuvre. Mais si nul ne pouvait s'indigner, au sortir de ces représentations, d'avoir vu les jupons dominer sur la scène, plus d'un pouvait réfléchir à la force et à la perfection de ces âmes, qui, au cours de cinq actes, s'étaient analysées devant lui. Il y avait une leçon pour les attentifs.

Malgré les apparences qu'il peut y avoir, la leçon n'est pas chrétienne. Ce n'est pas dans la doctrine de l'Eglise que Massinger a puisé sa notion de l'égalité métaphysique des sexes. Chaque fois qu'il veut trouver un superlatif d'éloge, qui symbolise tout ce qui est noble dans la femme, sa culture classique lui suggère les « dames de Sparte », les « matrones romaines », les « dames canonisées » de Rome ou de Lacédémone <sup>1</sup>. Sans préjuger du résultat de notre enquête sur la religiosité de Massinger, constatons qu'il n'y a pas lieu de parler de religion dans le sujet qui nous occupe.

Nous savons déjà que l'amour est l'admiration raisonnable de ces femmes parées de vertu. Massinger ne les voue pas à une orgueilleuse solitude ; il leur souhaite d'être aimées, et de rencontrer le maître qu'elles méritent. Il nous montre Camiola, déçue dans son espoir d'être comprise, et réfugiée au couvent contre les désillusions de ce monde. Il nous montre aussi Cléora, qui trouve, au milieu des dangers, elle, patricienne, l'époux que lui destine le ciel, au rang des esclaves. Loin d'isoler les sexes dans une hostilité intransigeante, l'auteur les veut unis, et s'accorde ainsi au vœu universel du théâtre, qui est le mariage.

Mais, avec le mariage, nous quittons le domaine sereinement dogmatique où la pensée de Massinger s'est, jusque-là, maintenue ; le mariage crée des devoirs sur lesquels il se montre implacablement rigoureux. C'est là qu'il poursuit les hommes de sa dialectique vengeresse ; c'est là qu'il assume, avec toute l'ardeur d'un avocat convaincu, la défense du sexe. En droit, il n'a point à prendre parti contre les hommes, il ne le tente point ; en fait, il constate les péchés dont ils se rendent coupables envers leurs épouses ou leurs fiancées, et il les en châtie vigoureusement. Son indignation, sincère et

---

1. DM, I, III.     ... Those canoniz'd ladies Sparta boasts of,  
And, in her greatness, Rome was proud to owe...  
VM, V, II.     ... Your own matrons,  
Your Roman dames...     et :  
What the canoniz'd Spartan ladies were,  
Which lying Greece so boasts of.

Voir encore : KM, III, II. — EB, I, II. — QC, I, I. — Dans le passage de *Virgin Martyr* le sujet force Massinger à mettre la martyre chrétienne au-dessus des saintes païennes. Cela me paraît très accidentel.

éloquente, est d'origine tout intellectuelle ; un poète lyrique est plutôt porté à attaquer les femmes, à les maudire, à les damner, qu'à les plaindre : il n'écoute que ses souffrances, et, un peu enfant, il insulte ce qu'il adora. L'impartialité de Massinger confirme combien il dut rester étranger à l'expérience directe des passions ; épris d'une cause, il est douteux qu'il l'ait jamais été d'une personne.

Son premier grief contre les hommes est leur infidélité ; et pourtant, chose curieuse, l'adultère ne joue pas dans son drame un rôle prépondérant. A part *The Fatal Dowry*, aucun de ses drames n'est fondé sur cette donnée qui est le pain quotidien de nos auteurs et, dans cette pièce, le tort est à la femme. Il nous montre encore, dans un rôle plus ou moins épisodique, des femmes adultères : l'impératrice de *Roman Actor*, la Corisca de *Bondman*. Mais, dans la partie dialectique de ses pièces, il n'emploie pas ce moyen, qui semblait tout indiqué, d'exposer la perfidie des hommes. Pourquoi ?

C'est, je crois, que, la justice dramatique de son temps ne comportant point le pardon de cette faute, il eût fallu, dans toute pièce sérieuse, que la femme tirât elle-même vengeance d'un crime que la loi ne punissait pas. Or Massinger aurait-il consenti à voir une de ses héroïnes préférées tachée d'un sang, même coupable ? Ici encore, une femme meurtrière n'aurait obtenu nulle portion de cette indulgence qu'on prodigue, aujourd'hui, aux vivacités des Arianes. Force était donc de conclure les pièces où l'infidélité masculine est flagellée, en tragi-comédies : pas d'assassinat, partant point d'adultère ; donc, l'infidélité avant le mariage, et, en tous cas, d'intention plus que de fait. C'est ainsi que Bertoldo, paradigme de l'inconstant, est reconnu pour ce qu'il est avant d'avoir pu tromper aucune femme.

L'infidélité, pour Massinger, est d'abord un mal en soi, une déloyauté qui en rend l'auteur à jamais suspect :

You have been false once <sup>1</sup>,

dit Camiola à Bertoldo. Mais c'est un péché encore plus profond, et non seulement envers les autres : c'est une faute contre nous-mêmes, et qui nous rend incapables du bien. Où Bertoldo commence à être réellement coupable, ce n'est pas lorsqu'il cède aux caresses d'Aurelia : c'est bien avant, dès l'heure où, parce que Camiola lui interdit l'espoir du mariage, il renonce à elle. Il abandonne trop vite une ambition qui, même désespérée, était seule capable de le soutenir et de le porter à des grandes choses. Camiola, elle, n'abdique pas sa tendresse ; elle continue à révéler en elle une passion à qui elle ne permet aucun achèvement dans la réalité : et c'est ce culte malgré tout, cette persévérance du cœur, qui la rendra capable d'actions inattendues et glorieuses. Dans le même drame, Adorni reste constamment le dévot

---

1. MH, V, II. — Vous avez, une fois, été perfide.

de cette impérieuse beauté : et loin que sa passion le mène à des actes d'hostilité contre son rival aimé, elle l'oblige à servir de toute façon les intérêts de celui-ci, et à dépenser tout son génie contre ses propres projets. La fidélité est, en soi, un ressort moral de la plus haute valeur.

Massinger nous a présenté, sous les traits de deux de ses personnages, la fidélité absolue, la complète abnégation de la personnalité entre les mains d'un être aimé. Ces deux figures forment, en même temps que l'illustration du même principe, l'antithèse la plus tranchée qui se puisse souhaiter ; c'est que l'un aime une femme qui est la vertu même ; l'autre est épris d'une créature pervertie par un absurde ressentiment. L'un est Hortensio, de *Bashful Lover*, l'autre Cleremond, de *Parliament of Love*. Tous deux, pour mériter leur dame, se soumettent à des épreuves, se haussent à des exploits extraordinaires. Mais tandis que Matilda n'incite le courage de son amant qu'à des actes méritoires, Leonora exige de Cleremond, qu'il immole son meilleur ami. Remarquons qu'elle n'est point foncièrement diabolique, qu'elle ne veut pas le mal pour le mal ; son âme brûle du même culte de l'honneur que les plus belles créations féminines de l'auteur ; mais ce qui chez les autres est religion raisonnable devient chez elle un sombre et sanglant fanatisme. Elle se refuse à Cleremond, pour le punir de l'avoir voulu posséder hors mariage. Désespéré de cette insultante cruauté, Cleremond jure, par toutes les puissances célestes, de se soumettre à toutes ses exigences pour qu'enfin elle lui pardonne et s'accorde à lui ; Leonora le prend au mot et lui impose le meurtre. Or, dès ce moment, Cleremond est désenchanté de son amour ; il est l'esclave, non plus de sa passion, mais de son serment, et c'est avec horreur, en formant le vœu d'être vaincu, qu'il croise le fer contre Montrose, qui s'est révélé ami irréprochable. Victime avant tout de son idéal chevaleresque, Cleremond n'a pu croire, quand il se livrait irrémédiablement au caprice de sa maîtresse, qu'elle pût lui ordonner une infamie. Quand elle lui annonce, avec une joie affreuse, qu'elle lui apprête des tortures sans nom, il s'écrie :

Remember

You are a woman <sup>1</sup>

Ce mot de « femme » contenait jusque là, pour lui, tout ce qui est noble et doux. Massinger ne pouvait trouver un symbole plus frappant de l'erreur où peut conduire un principe juste, que cette histoire, recueillie dans Marston. L'erreur est dans la personne : Cleremond aurait dû examiner devant quel démon il se trouvait, au lieu d'en faire, trop tard, une si cruelle expérience. L'exception de son malheur confirme la règle de la fidélité.

---

1. PL, II, II. — Souvenez-vous que vous êtes femme.



Autant la fidélité est, dans son essence, moralisatrice et généreuse, autant la jalousie est corruptrice et basse. Si l'inconstance est le contraire de la fidélité, la jalousie en est le contradictoire : et c'est bien pis. L'inconstance est un péché par défaut, c'est le manque d'une vertu plutôt qu'un vice ; elle témoigne de l'inaptitude à s'attacher à ce qui mérite notre dévotion et susciterait notre héroïsme ; elle dénote plus d'inintelligence et de faiblesse que de perversité positive. La jalousie est une déformation monstrueuse de l'amour ; c'est une insulte perpétuelle à ce qu'on aime, et qu'on s'imagine capable de lâcheté et de tromperie ; c'est une tyrannie des sens sur la raison : car le jaloux croit aux suggestions les plus légères, les plus absurdes, les moins résistantes à l'examen ; la seule idée que ce qu'il aime a pu se donner à un autre provoque en lui un délire d'imagination lascive, qui entrave toute la logique de sa pensée, et toute la loyauté de son cœur. Malheureusement tous ces faibles ont l'épée au côté, et ils tuent : quittes à se tordre dans des remords, non moins insensés que fut leur fureur. Mais ce n'est pas surtout pour les tortures qu'ils imposent à leurs victimes, pour la mort qu'ils leur prodiguent, que Massinger méprise et hait les jaloux ; c'est parce que la jalousie est le contre-pied de sa philosophie féministe : Au premier soupçon qui échappe à Léosthénès, Cléora s'écrie :

« Voulez-vous donc prouver que l'amour et la jalousie, bien que de natures opposées, doivent, de toute nécessité, être jumeaux ; le plus jeune créé, uniquement pour vaincre le premier, et le dépouiller de son droit d'aïnesse ? » <sup>1</sup>.

Pour confondre son amant, elle se soumet volontairement à une épreuve telle que lui-même n'oserait l'exiger : rester les yeux bandés jusqu'au retour du jaloux ; mais, dès ce moment, elle ne l'aime plus, elle a été blessée jusqu'au fond de son âme consciente d'une haute vertu :

« Je ne veux pas, fût-ce d'une syllabe, d'une larme, exprimer combien profondément je suis blessée des flèches de votre défiance » <sup>2</sup>.

Marcelia, nature moins haute et moins réfléchie que Cléora, énonce une indignation affolée des soupçons de Sforza :

1. B, II, 1.

... Will you then confirm  
That love and jealousy, though of different natures,  
Must of necessity be twins ; the younger  
Created only to defeat the elder,  
And spoil him of his birthright ?

2. B, II, 1.

I... will not  
Nor with one syllable or tear express  
How deeply I am wounded with the arrows  
Of your distrust...

« Où est ce monstre, cet arbre ambulant de jalousie, ce rêveur, cette soi-disant bête cornue ? » <sup>1</sup>.

Mais, chez l'une comme chez l'autre, chez les philosophes comme chez les instinctives, la jalousie soulève enfin une véritable révolte ; elles se plaisent à provoquer le soupçon, avec d'autant plus d'imprudance, qu'elles se savent plus menacées ; elles jouent avec la fureur aveugle de la bête, et la font se ruer au sang. Quand Sforza, pour éprouver sa femme, lui annonce qu'il a tué Francisco, elle nie :

« Tu as tué alors un homme que je professe avoir aimé ; un homme pour lequel mille reines pourraient justement être rivales... » <sup>2</sup>.

Cléora, dans un langage plus chaste, irrite aussi vivement l'amour-propre de son frère et de son amant, et célèbre devant eux Marullo, en compagnie de qui elle fut surprise :

« Le mérite et la valeur de cet homme, véridiquement exprimés, feront honte à vos gloires si vantées, auxquelles contribua la fortune » <sup>3</sup>.

Sophia ne craint pas de s'accuser d'adultère, rien que pour raffiner sur les tortures d'un époux trop scrupuleux et déjà repentant <sup>4</sup>. Fanatiques de leur propre vertu, ces femmes courent au martyre ; mais, raisonnables sous les plus ardents dehors, elles pensent aussi, par leur hardiesse, démontrer leur pureté contestée, et convertir les incrédules. Bien qu'elles ne reculent pas devant le sacrifice, elles désirent surtout donner une leçon ; Marcella elle-même, victime de son courage professionnel, ne rechercha pas la mort : elle espérait prouver, par l'absurde, sa pureté, et, une fois le coup reçu, reconnaît qu'elle alla trop loin :

« Oh ! par mon imprudence, je me suis creusé une tombe... Vous avez tué une innocente » <sup>5</sup>.

Elle trouve, dans son dernier souffle, assez de force pour se justifier et convaincre un époux que son sang même ne persuada pas. Jusque dans la mort, elle garde son prosélytisme d'épouse immaculée.

- |                 |  |
|-----------------|--|
| 1. DM, IV, III. | ... Where is this monster,<br>This walking tree of jealousy, this dreamer,<br>This horned beast that would be ?            |
| 2. DM, IV, III. | ... Thou hast kill'd then<br>A man I do profess I loved ; a man<br>For whom a thousand queens might well be rivals.        |
| 3. B, V, II.    | ... This man's worth and virtues,<br>But truly told, shall shame your boasted glories,<br>Which fortune claims a share in. |
| 4. P, V, III.   |  |
| 5. DM, IV, III. | ... O ! I have fool'd myself<br>Into my grave...<br>... you 've slain an innocent.   |

La punition que Massinger prononce contre le jaloux assassin est terrible : c'est la folie ; ceux qui péchèrent contre la raison sont punis par la raison. Ce n'est pas le meurtre qui révolte Massinger, c'est l'aveugle injustice qui le dicta. Comparez Charalois <sup>1</sup>, exécuteur intègre des lois de l'hymen, et Ludovico <sup>2</sup>, le dément : l'un tue de sang-froid, un certain temps après l'adultère surpris, devant le père de sa femme ; l'autre tire l'épée dans l'émportement d'une rage que Marcelia se plut à attiser. Si nos tribunaux avaient à juger ces deux meurtriers, ils acquitteraient Sforza et condamneraient Charalois. La pensée de Massinger sur l'amour, rigoureusement suivie, mène à des conclusions toutes différentes. L'amour est une religion et doit donc être une foi ; frapper nos dieux avant d'être rigoureusement assurés que leur divinité est fausse, c'est commettre un sacrilège qui retombe pesamment sur nous et nous déshonore, et nous rend à peine dignes du nom d'hommes. Cette conception cohérente et exactement développée laisse peu de place aux considérants sentimentaux et extérieurs qui influent si fort sur notre public, sur nos législateurs, et même nos légistes.

### III. — POLITIQUE

J'ai fait allusion, dans la biographie, à cette critique <sup>3</sup> qui voulait voir en Massinger une sorte de publiciste au service d'une faction ; j'ai indiqué les deux faits qu'il faut reconnaître avant de s'aventurer dans une pareille théorie : 1<sup>o</sup> Dans plusieurs de ses pièces, Massinger vise des événements contemporains ou récents, puisqu'il l'avoue lui-même ; 2<sup>o</sup> autant les faits que Massinger a en vue sont clairement désignés, autant les intentions polémiques de l'auteur sont douteuses. — Ces deux éléments réunis militent contre la conception d'un Massinger plus ou moins conspirateur. Il est trop franc et pas assez tendancieux ; et, à cette page-ci de notre étude, au moment où nous sommes déjà familiarisés avec la hauteur de sa pensée, nous nous indignons qu'on ait voulu en faire un politicien.

Mais, s'il fut exempt de partialité, je crois qu'il eut une philosophie politique, et il l'exprima avec assez d'indépendance pour s'attirer, de haut lieu, des réprimandes. Cette doctrine est aussi fort au-dessus des contingences courantes, que sa théorie de l'amour s'élève au-dessus des querelles de ménage, et même de sa propre existence. Ce qu'il voit en Angleterre et en Europe le conduit à des réflexions qui, issues de la vie, aboutissent encore à la

---

1. FD.

2. DM.

3. *Contemporary Review*, n<sup>o</sup> d'août 1876. Article de Gardiner.



vie qui emplit son drame. Elles sont directement inspirées des institutions, de l'histoire de son siècle. Massinger est un observateur qui sait se placer assez haut.

Au point de départ de toutes ses conceptions se trouve, forcément, son idée de la monarchie. Massinger est absolutiste ; mais il est anti-tyran, jusque — à le prendre au mot — jusqu'au tyrannicide. Il admet que la volonté du souverain, en principe, représente la volonté du peuple :

the full consent

Of our subjects being included in our will <sup>1</sup>,

Il pose, avec la même énergie, que le roi est le vicaire de Dieu :

Ay, now you show whose deputy you are <sup>2</sup>.

Mais précisément ces deux dogmes, qui sembleraient ôter toutes les bornes à l'arbitraire du monarque, lui en imposent d'infranchissables. Equivalents à la fois de Dieu et du peuple, le souverain déchoit du moment où il oublie sa mission pour suivre son caprice. Or quel contrôle le retiendra dans le bien ? C'est, d'abord, sa propre conscience ; mais, à défaut de cette règle intérieure, ses sujets devront avoir assez d'indépendance pour rappeler leur divin maître à ses devoirs. Une princesse éclairée comme Pulcheria est aussi juste qu'elle est autoritaire ; elle repousse avec horreur les suggestions d'un théoricien monarchiste, qui voudrait tirer du principe de l'absolutisme des conséquences fiscales fort étendues. Elle s'écrie, tout indignée :

« Vous hurlez que tout est au roi, et son caprice au-dessus des lois qu'il fait ; ... que nul ne devrait oser rapporter une salade de son jardin des champs sans payer la gabelle ; tuer une poule, sans accise : et, si quelqu'un désire que ses enfants ou ses serviteurs portent leur tête sur les épaules, vous affirmez qu'en bonne politique il est convenable que le propriétaire paye, pour eux, la capitation » <sup>3</sup>.

---

1. (Paroles de Cozimo, GDF, I, 11). L'absolue unanimité de nos sujets étant contenue dans notre volonté.

2. (Paroles de Camiola à Roberto, MH, IV, v). Oui, maintenant vous montrez de qui vous êtes le représentant.

Dans B, II, 111, Marullo nous présente de l'origine du pouvoir la conception la plus positive, c'est-à-dire la plus éloignée du droit divin :

Equal Nature fashion'd us

All in one mould...

... 't was odds of strength in tyrants

That pluck'd the first link from the golden chain

With which that Thing of Things bound in the world.

Cette doctrine, très bien en situation dans la bouche de l'agitateur qui veut soulever les esclaves contre leurs maîtres, n'était d'abord pas très neuve : l'antiquité l'a affirmée, le moyen âge même l'a reprise. Surtout, il ne s'agit pas proprement ici de l'autorité royale ; enfin, ce passage ne fut pas condamné par le Censeur, et la pièce fut jouée à la cour.

3. EE, I, 11.

You roar out

All is the King's, his will above his laws ;

Pulcheria ne distingue pas entre des lois constitutionnelles, qui seraient imposées au souverain, et son bon plaisir ; mais entre la volonté passionnée, *will*, et les lois qu'il prononce rationnellement en vue du bien public. Distinction qui correspond assez exactement à celle de *love* et de *lust*. Rien n'est plus caractéristique de cette façon de voir que l'attitude que Massinger prête à Camiola, dans la scène où le roi Roberto vient la visiter pour l'éprouver. Dès qu'elle le voit entrer, elle se jette à genoux ; elle reste assez longtemps dans cette position, jusqu'à ce que Roberto porte contre elle une accusation inique. Aussitôt elle se lève, et déclare froidement que « lorsque le roi est injuste, le caractère divin... l'abandonne » <sup>1</sup>. « Elle développe à loisir sa défense ; puis, lorsque le roi lui a donné raison, elle se jette de nouveau à terre et baigne les pieds royaux de larmes de joie : « ce ne peut être tenu pour superstition » <sup>2</sup>, affirme-t-elle : la divinité habite de nouveau le monarque. Celui-ci n'est nullement offensé de l'intransigeance de sa vertueuse sujette ; les théories qu'elle émet lui paraissent excellentes, et, à la fin de la scène, il la relève et l'embrasse. Camiola conclut avec des termes qui coïncident exactement avec ceux qu'employa Pulcheria :

« Heureux sont les sujets, lorsque le prince est constamment guidé par la justice, non par le caprice de ses passions » <sup>3</sup>.

L'exemple de Camiola nous montre à quelle intrépide hostilité Massinger provoque les esprits contre le tyran. Il a osé, dans *Roman Actor*, conseiller le meurtre aux sujets qui n'ont plus d'espoir d'obtenir de leur souverain une conduite raisonnable et juste :

« Je suis convaincu qu'on mérite beaucoup plus, à venger sa patrie d'un tyran, qu'à sauver la vie d'un citoyen » <sup>4</sup>.

Il est vrai qu'au dénouement le tribun militaire, tout en stigmatisant Domitien d'après la formule qui commence à nous être familière :

... no man should dare

To bring a salad from his country garden,  
Without the paying gabel ; kill a hen  
Without excise ; and that if he desire  
To have his children or his servants wear  
Their head upon their shoulders, you affirm  
In policy 'tis fit the owner should  
Pay for them by the poll...

1. MH, IV, v. Since, when you are unjust, the deity  
Which you may challenge as a King, parts from you.

2. MH, IV, v. — ... it cannot

Be censur'd superstition.

3. MH, IV, v. — Happy are subjects, when the prince is still  
Guided by justice, not his passionate will.

4. RA, III, 1.

STEPHANOS.

... I am confident he deserves much more  
That vindicates his country from a tyrant,  
Than he that saves a citizen.

« Les méchants princes, et ceux qui ne gouvernent que d'après leur caprice, non leur raison... » <sup>1</sup>,

ne manque pas de faire la leçon aux justiciers :

« Domitien était notre prince, si méchant qu'il fût... » <sup>2</sup>.

Il est vrai aussi que la susceptibilité du Censeur ne trouva rien à redire aux propos de Stephanos, et c'est là un bon critérium de l'innocuité des doctrines politiques ; aussi ne puis-je songer à attribuer à Massinger toute l'outrance régicide de son héros. Cependant, le tyrannicide n'est-il pas l'aboutissant le plus naturel de cette raideur d'opposition que Massinger pose en face d'un despotisme intolérable ? Quel autre recours peut avoir le citoyen dans un régime où il n'y a pas d'intermédiaires légaux entre le peuple et le monarque ? Aucun des drames de Massinger ne nous transporte dans un pays parlementaire <sup>3</sup> ; il nous présente, isolés, et aussi majestueux l'un que l'autre, le roi et l'individu, l'un, investi d'une responsabilité absolue, délégué mystique de Dieu et de la nation, l'autre, chargé du devoir impératif de faire respecter les droits de sa personnalité <sup>4</sup>.

En effet, du moment que les intérêts politiques sont entre les mains d'un maître unique, la vie morale reste le seul domaine de l'homme que son maître n'a pas appelé à le seconder dans les affaires. Le sujet n'absorbe pas l'homme ; très nettement, Massinger définit les limites au-delà desquelles l'obéissance, qu'il posait si passive dans tout ce qui touche à l'Etat, cesse d'être une obligation pour devenir une lâcheté. C'est encore Camiola qui exposera, avec son habituelle précision, les principes de Massinger sur ce point :

« Bien que le roi ait le droit de disposer de ma vie et de mes biens, mon âme est à moi » <sup>5</sup>.

Par conséquent, elle refuse d'épouser le favori que le roi lui désigne comme mari. Et, plus loin, devant le monarque lui-même, elle revient sur la même théorie.

---

1. RA, V, II. — ... ill [princes],  
And such as govern'd only by their will,  
And not their reason.

2. RA, V, II. — ... he was our prince,  
However wicked.

3. Dans *Bondman, Barnavelt*, il y a des dictateurs.

4. On pourra comparer à la théorie de Massinger les idées de Fletcher sur l'absolutisme. Voir ce qui a été dit au sujet de *Maid's Tragedy, Loyal Subject*, dans le chapitre : « Massinger à l'Ecole de Fletcher ». Les héros de Fletcher n'ont pas, en général, la fermeté de ceux de Massinger, en face de l'arbitraire royal ; mais, poussés à bout, ils ont recours au meurtre. C'est d'ailleurs l'explication que j'ai donnée de la Tragédie fletcherienne. — Voir note 1, page 92.

5. MH, II, II. — ... Though the King may  
Dispose of my life and goods, my mind's mine own.



« On n'a jamais vu, ni dans l'Ecriture Sainte, ni dans la morale, que les sujets, sous peine d'être déloyaux, étaient obligés de chérir les vices de leur souverain... Ce sont les tyrans, non les rois, qui, par violence, ravissent à leurs humbles vassaux la liberté de leurs âmes » <sup>1</sup>.

L'obéissance que le sujet doit à son maître est donc absolue — mais il y a un domaine réservé, celui de la conscience, et les héros de ce théâtre le défendent avec cette même âpreté provocante que les épouses vertueuses mettent à défier leurs maris jaloux. Doctrine fière et noble, mais qui, au fond, assure, tout autant que la dignité du sujet, la sécurité du monarque. Du moment qu'il ne persécutera pas les individus dans leur vie privée, il n'a rien à craindre de leur part ; nul ne revendiquera le droit de la nation à intervenir dans ses propres affaires, à partager le gouvernement avec le monarque, enfin à l'en évincer. Massinger est aussi anti-révolutionnaire qu'il est indépendant. C'est qu'il jette d'abord, sur les questions politiques, un coup d'œil de moraliste. Il n'épargne, dans sa censure, les rois pas plus que les particuliers ; mais tous les prédicateurs sévères ont fait de même, et les monarques, s'ils trouvèrent leurs réprimandes désagréables, ne les jugèrent pas subversives. La passion déraisonnable, *will*, est mauvaise chez tous ; elle est détestable chez les tout-puissants, puisqu'il leur est si aisé de traduire leur volonté en acte et d'attenter à la liberté d'autrui.

Si donc Massinger a défendu, avec une belle crânerie, la liberté individuelle, il n'en résulte pas qu'on puisse même deviner chez lui aucune idée de ce qu'on appelle plus proprement les libertés politiques. Et pourtant n'était-il pas d'une époque où se livraient, autour de ces principes mêmes, des luttes déjà ardentes ? Un passage d'une pièce perdue, *le Roi et le Sujet* <sup>2</sup>, nous est conservé par le Censeur Herbert, parce que Charles I<sup>er</sup>, à qui la pièce fut soumise, ordonna de le biffer. Cet ordre souverain précise la portée du passage, souligne tout ce qui y put être contenu d'allusions politiques : nous croyons y lire d'abord un écho direct des querelles fiscales qui aliénèrent au roi le cœur de la nation. Voici comment s'exprimait, dans le drame, le roi d'Espagne :

« De l'argent ! nous lèverons des contributions selon notre bon plaisir,

---

1. MH, IV, v. 'Twas never read in holy writ, or moral,  
That subjects on their loyalty, were obliged  
To love their sovereign's vices...  
... Tyrants, not Kings  
By violence, from humble vassals force  
The liberty of their souls

2. *King and Subject*. Licence du 5 juin 1638.

et nous forcerons à signer des billets en blanc, dans lesquels nous vous imposerons comme il nous semblera convenable » <sup>1</sup>.

« Ceci est trop insolent et doit être modifié » <sup>2</sup>, avait prononcé Charles I<sup>er</sup>.

Il est possible que lui ait vu là une allusion trop transparente à sa propre politique et à l'esprit de révolte qui s'était maintes fois manifesté dans le Parlement et la nation même ; mais ce qui est beaucoup moins vraisemblable, c'est que Massinger lui-même ait nourri des intentions aussi dangereuses. Par bonheur, Herbert nous a conservé quelques vers de plus, qui nous édifieront sur ce point :

« Les Césars de Rome étaient sages, de ne reconnaître aucune loi à part ce que ratifiait leur épée ; les femmes et les filles des sénateurs se pliant à leur caprice, comme s'ils eussent été les dieux » <sup>3</sup>.

Pouvait-on mieux écarter cette attaque loin du chaste Charles I<sup>er</sup>, que par un rappel de la tyrannie luxurieuse des empereurs romains ? Ne reconnaissons-nous pas ici la figure coutumière du despote, toujours caractérisée par *will* ; cette hostilité aussi à l'orgueil démesuré des potentats romains, que l'autoritaire duc de Florence avait déjà exprimée :

« Cette adoration n'était pas convenable, devant les anciens empereurs romains, qui, oubliant qu'ils étaient en chair et en os, voulaient être appelés dieux » <sup>4</sup>.

L'incident de *King and Subject*, loin de m'aider à imaginer un Massinger factieux et inquiétant pour le pouvoir, confirme mon idée de la sérénité de ses doctrines politiques, de son détachement de ces prérogatives civiques dont la convoitise alluma tant de révolutions. Si sa pièce avait été subversive, elle aurait été formellement interdite ; puisque le roi n'a trouvé à biffer que quelques vers, je vois là une preuve de la réserve qu'apportait Massinger à traiter un sujet espagnol, trop dangereusement proche de certaines contingences anglaises.

C'est donc un rôle assez effacé que Massinger assigne, dans l'Etat, au citoyen. Ce qu'il demande pour lui, c'est la faculté d'être, dans sa vie privée,

- 
1. Monies ! we 'll raise supplies what way we please,  
And force you to subscribe to blanks, in which  
We 'll mulct you as we shall think fit.
  2. This is too insolent and to be chang'd.
  3. ... the Caesars  
In Rome were wise, acknowledging no laws  
But what their swords did ratify, the wives  
And daughters of the senators bowing to  
Their wills, as deities...
  4. GDF, I, II. This kind of adoration show'd not well  
In the old Roman emperors, who, forgetting  
That they were flesh and blood, would be styl'd gods.

lui-même ; de faire ce qu'il estime beau et honorable ; la vertu qu'il lui impose, c'est le courage de faire respecter sa personnalité, au risque même de sa vie. Il n'en faut pas conclure que notre poète est un de ces anarchistes absolutistes, qui veulent un gouvernement concentré et fort, afin de laisser aux individus les plus larges loisirs. Il est loin de se désintéresser de la conduite des affaires, il s'en remet d'elles au souverain : mais il espère vivement que le souverain les dirigera suivant certaines lignes qu'il croit justes ; il croit qu'il y a de bons et de grands monarques, il les admire, et, de toutes ses forces, les maintiendrait sur leur trône. S'il se contente, lui, dramaturge philosophe, de gouverner sa pensée et d'en créer tout un monde de figures qui animent la scène contemporaine, il comprend quelle joie plus vaste ce peut être de formuler des lois pour les hommes, de les conduire selon une volonté systématique, d'être enfin l'Etat incarné au lieu de n'être que Massinger. Le pouvoir lui a paru chose assez belle pour qu'il se soit enflammé à peindre des ambitieux, avec une évidente sympathie ; et cet objet sollicite assez son intelligence pour qu'il tente de déterminer les principes qui guident dans leur conduite les rois et les conseils des républiques.

La prudence et l'honneur sont les deux extrêmes entre lesquels oscille la pensée des gouvernants. Il s'est plu, diverses fois, à illustrer cette antithèse sous la forme naturelle d'une discussion en règles. Tantôt c'est Bertoldo qui veut entraîner la Sicile à la guerre, tandis que le roi soutient le programme de la non-intervention <sup>1</sup> ; tantôt c'est Hamilcar qui, au Sénat de Carthage, soutient, contre Asdrubal, qu'il convient de résister aux Romains et de reconnaître Antiochus comme roi légitime de Basse-Asie <sup>2</sup>. Ou bien, à Syracuse, les partisans de la paix à tout prix se voient attaqués passionnément par les chauvins<sup>3</sup>. Tandis que, dans les questions d'ordre intérieur<sup>4</sup>, Massinger se tient à ces maximes générales qui furent développées dans la première partie de cette section, il a sur les relations étrangères des idées

---

1. MH, I, 1.

2. Bel. II, III.

3. B. I, III.

4. Dans le *Bondman*, Massinger esquisse, d'après Justin, l'histoire d'une révolution sociale. Enflammés par un propagandiste éloquent, les esclaves se révoltent contre leurs maîtres, ou plutôt contre les femmes de ceux-ci, puisque tous les hommes libres valides sont à la guerre. La scène III de l'acte II renferme, dans une très ferme rhétorique, la déclaration de l'égalité entre tous les hommes. Sachant ce que Massinger pensait de la dignité de la conscience individuelle, nous ne pouvons nous étonner de voir qu'il développe avec tant de conviction, ces principes d'égalité ; mais, à la fois parce qu'il se conforme à ses sources, et aussi par suite de ses goûts de stabilité politique, il fait aboutir à un échec complet ce mouvement populaire. Abrutis par l'atavisme et l'habitude, les esclaves se démoralisent devant les fouets de leurs maîtres. Le seul d'entre eux qui conserve son énergie, c'est l'instigateur du soulèvement : or il n'est esclave que parce qu'il a bien voulu jouer ce rôle ! (Voir le compte rendu de la pièce).



analytiques complexes. Il se plaît à déduire toutes les raisons qui, dans les débats secrets ou publics, peuvent être alléguées, ou simplement senties, en faveur de la guerre ou de la paix. Dans *Bondman*, il nous peint une oligarchie de ploutocrates : ce qui les détournera d'une campagne cependant urgente, c'est la question financière. Timoléon, général corinthien appelé par les Syracusains pour suppléer à l'insuffisance du haut commandement, accueilli comme un sauveur, investi de la dictature, commence par exiger que « tout l'argent liquide des particuliers soit, sans délai, porté au trésor public » <sup>1</sup>. Cette mesure radicale refroidit les riches Syracusains ; ils sont prêts à refuser, à désobéir au héros qu'ils viennent d'introniser. Ils raisonnent en marchands, et la réflexion qu'ils font est fort juste : « Si l'ennemi était vainqueur, que pourrait-il nous demander de plus ? » <sup>2</sup>. Timoléon a beau leur représenter combien il sera plus horrible de livrer leurs richesses à des ennemis brutaux et furieux, qui leur feront suer l'or à coups de fouet, que de le sacrifier librement au bien public : il ne réussit qu'à épouvanter les Syracusains, sans les convaincre. Il faut, pour décider ce peuple de marchands, une voix qui leur fasse oublier leurs intérêts, au lieu de confiner la discussion sur ce terrain sans ampleur ; il faut un élan d'enthousiasme, et c'est une jeune fille inspirée qui le donnera. Elle déplace le débat et le porte au-dessus des intérêts matériels. Au lieu de dire : si vous ne voulez pas tout perdre, donnez tout ! » — elle s'écrie : qu'importe votre or, à côté de la liberté et de l'honneur ? « La victoire vous prépare un banquet de mets immortels, non pour les lâches, mais pour ceux qui, de leurs épées, auront l'audace d'en forcer l'entrée, et veulent être ses hôtes » <sup>3</sup>. Elle jette ses bijoux aux pieds du général ; tous font comme elle. Timoléon, « enthousiasmé » <sup>4</sup>, s'exclame : « Elle est inspirée, ou bien en elle parle le génie de votre patrie » <sup>5</sup>. Des considérations utilitaires, elle s'élève jusqu'au patriotisme.

Cette juxtaposition de la nécessité matérielle et de l'idéal patriotique se retrouve encore dans la grande scène de *Maid of Honour*. Bertoldo y était sa

- 
- |               |  |
|---------------|--|
| 1. B, I, III. | It is decreed all monies in the hand<br>Of private men, shall instantly be brought<br>To the public treasury.  |
| 2.            | What could the enemy, though victorious,<br>Inflict more on us ?   |
| 3.            | ... a rich feast,<br>Prepar'd by Victory, of immortal viands,<br>Not for base men, but such as with their swords<br>Dare force admittance, and will be her guests. |
| 4.            | ... I am rapt<br>With the imagination.   |
| 5.            | She 's inspir'd,<br>Or in her speaks the genius of your country.   |

théorie agressive sur deux sortes de considérations : la force des choses, l'obligation pour ainsi dire physique où est la Sicile de s'épancher au dehors, de se faire des trouées sanglantes pour écouler le surplus de ses énergies et de sa population ; et la honte qu'il y aurait à ne pas secourir un allié malheureux, et à négliger une occasion de victoire. Mais Bertoldo nous convainc bien moins que Timoléon ou que Cléora. Aucun danger ne menace son pays, aucune provocation ne l'a même atteint ; l'alliance entre le roi de Sicile et le duc d'Urbain n'était que défensive, et le duc s'est imprudemment engagé dans une querelle injuste et toute personnelle. Quant à cet impérieux besoin d'expansion qui travaillerait ses compatriotes, il paraît beaucoup le charger, pour mieux défendre sa cause ; du moins, tandis que Bertoldo nous les peint en partie réduits à voler pour vivre, le roi Bertoldo, au contraire, fait un tableau idyllique de ses sujets : « A l'ombre tutélaire de leurs vignes » <sup>1</sup>, et déclare qu'il serait dommage de troubler une paix aussi abondante et heureuse. Auquel croire ? L'insuccès assez piteux auquel Massinger voue l'expédition des volontaires siciliens partie au secours du duc d'Urbain, nous ferait penser qu'il penche vers la paix plus que vers la guerre. C'est que, ici comme partout, il apporte sa mesure et son discernement. Il est patriote, il n'est pas impérialiste. Il est fier d'être Anglais, il a l'orgueil de l'épopée nationale : nous n'avons pas besoin de le deviner, il le déclare en toutes lettres. Il a trouvé des termes presque brûlants pour célébrer l'hégémonie, perdue déjà au temps où il écrivait, que son île natale exerçait sur les mers, et le prestige universel qu'elle appuyait sur ses nefs guerrières :

« L'Angleterre, impératrice des îles européennes... Quand fut-elle aussi florissante, qu'à l'époque où elle était maîtresse de l'Océan, ses flottes faisant une ceinture au monde ? où l'Ibérien tremblait, au seul nom de ses héros ; où la pure fleur de lis pâlisait, auprès de la rose rouge et de la rose blanche... » <sup>2</sup>.

Massinger parle au passé ; son admiration se mêle au regret, que ces louanges guerrières ne soient plus autant méritées par la patrie où il vit et travaille. Mais souhaite-t-il, pour cela, la jeter dans les aventures afin qu'elle cueille, sur les champs de bataille, une fraîche moisson de lauriers ? Bien des Français sont fiers des conquêtes de Napoléon, sans désirer que les Chambres

---

1. MH, I, 1.

The secure shade of their own vines.

2. MH, I, 1.

look on England,

The Empress of the European isles, ...

When did she flourish so, as when she was

The mistress of the ocean, her navies

Putting a girdle round about the world ?

When the Iberian quak'd, her worthies nam'd ;

And the fair flower-de-luce grew pale, set by

The red rose and the white ?

votent une déclaration de guerre. Ce chauvinisme paisible, qui rend possible le bon sens de tant de citoyens, me paraît parfaitement d'accord avec la raison si calme et si harmonieuse de Massinger. L'Angleterre, sous les Stuarts, n'était pas menacée par un péril carthaginois ou autre ; elle traversait une période, sinon de rayonnement, du moins de sécurité extérieure. Des alliés du sang royal, plutôt que la nation, étaient malheureux sur le continent : elle n'avait aucun engagement, ni d'honneur, ni d'intérêt, à les secourir. Aucun Antiochus, vaincu et traqué, ne s'était encore assis à son foyer, et elle n'avait pas encore eu l'occasion de se demander si elle le traiterait en hôte ou en prisonnier. Les conditions précises, positives, que Massinger met à toute aventure d'hostilités, étaient inexistantes. Pour suivre la logique de cet esprit, il faut nous persuader qu'il savait chérir les grandeurs nationales d'un amour un peu rétrospectif.

J'imagine que si une destinée, assez mal connue, puisque les années décisives en sont pour nous dans les ténèbres, ne l'avait porté à la littérature, il lui aurait plu d'entrer dans les conseils des rois, et d'être mêlé à ces débats où s'oriente l'avenir des peuples, aux négociations à grande envergure. Il nous a, à plusieurs reprises <sup>1</sup>, représenté des personnages qui, bien que faisant partie de l'entourage assez proche du souverain, se plaignent de n'être pas initiés au grand secret des affaires. Lui aussi, qui nous a laissé tant de modèles de délibérations politiques, il aurait été heureux d'appliquer sa dialectique dans le détail, d'avoir l'oreille d'un maître auquel il aurait prêché, dans le même discours, l'utile et l'honorable. Son père fut employé à des missions confidentielles, à des besognes que l'on ne pouvait confier qu'à un homme bien né et intelligent. Peut-être légua-t-il à son fils un goût pour les questions où s'exerce l'ingéniosité des diplomates ; peut-être lui fit-il quelques leçons préliminaires et générales, avec l'espoir que ce fils lui succéderait dans la confiance de ses maîtres, et parviendrait même à de plus hautes missions. Aux questions qu'il débat, Massinger prend un intérêt déjà technique, il dépasse l'histoire pittoresque ou psychologique telle que la présentait le drame historique anglais. Shakespeare jette sur la situation des vues amples et profondes, il peint une époque, un milieu, avec l'intensité la plus vivante ; il analyse l'ambition et la scélératesse des grands ; et il a fait cela dans un cycle majestueux d'œuvres nationales. Combien moins brillants, moins vastes, moins approfondis sont les quelques tableaux où Massinger fait œuvre d'historien ! mais il me semble qu'il les aborda avec une préparation spéciale, une pensée d'homme politique amateur. On dira : les principes qu'il énonce, même là où ils sont le plus développés, restent encore bien généraux :

---

1. MH, I, 1, début, scène entre Astutio et Adorni. — DM, II, 1, début, scène entre Tiberio et Stephano.



il se tient aux rudiments de la science. Il est vrai : mais je crois que cela n'est qu'une preuve nouvelle de la clairvoyance pondérée de notre poète. Pourquoi se serait-il aventuré trop loin dans une voie qui ne l'eût mené nulle part ? Il n'était pas du conseil du prince ; il n'était même pas de ces parlementaires qui tâchaient de faire entendre leur voix et respecter leurs votes. C'était un studieux écrivain ; et il se contenta de formuler, avec une constante netteté, les règles essentielles auxquelles doit se tenir un digne citoyen et un bon patriote ; il a établi les relations primordiales qui existent, pour tout Anglais et tout homme, d'un côté entre sa personne privée et l'autorité souveraine, de l'autre entre son pays et les nations étrangères. Il a su en dire juste assez pour que nous sentions l'opiniâtre résistance qu'il aurait opposée à tout empiètement du pouvoir sur ses droits d'individu, le dévouement complet qu'il eût mis au service de la cause publique, la fierté aussi qu'il nourrissait d'être Anglais.

#### IV. — LA RELIGION

Ce qui, jusqu'à présent, a été dit de Massinger ne nous dispose pas à voir en lui un homme d'esprit particulièrement dévot. Le sérieux de sa pensée, la gravité de sa morale, sentent un simple et sain rationalisme. Ses personnages trouvent en eux-mêmes la force de concevoir le bien et de le réaliser, sans invoquer ni attendre un secours céleste. S'il leur cherche des antécédents, c'est dans la vertu antique, grecque ou romaine. Massinger nous paraît, après tous ces examens, un des meilleurs héritiers de ce paganisme libertin qu'illustra la Renaissance.

Et pourtant, de temps à autre, de manière très inattendue, comme adventice, éclatent en lui des déclarations, se révèlent des préoccupations étonnamment pieuses. D'abord, il lui arrive d'insister sur des pratiques, des liturgies que les critiques protestants qualifient volontiers de superstitieuses. Nous avons, dans *Renegado*, une leçon sur les reliques <sup>1</sup> ; une autre, sur la confession <sup>2</sup> ; plus loin, une théorie du baptême administré par un laïque <sup>3</sup> ; nous voyons le baptême donné conformément aux règles indiquées <sup>4</sup>. Vitelli asperge d'eau la figure de Donusa, ce qui fait dire au Turc Asambeg : « Tis a strange custom ! — quelle drôle de coutume ! » et immédiatement Donusa s'écrie : « Je suis une femme nouvelle ! grâce à ce divin procédé, je sens

---

1. R, I, I.

2. R, III, II.

3. R, V, II.

4. R, V, III.

l'écaille de l'erreur ôtée aux yeux de mon âme » <sup>1</sup>. Un jésuite circule dans le drame, donne à toutes les difficultés rituelles qui se présentent une solution orthodoxe, apaise les consciences, surveille les conversions. On pourrait extraire, de la pièce, un petit cathéchisme.

Mais Massinger a donné, de sa religiosité, des indices plus significatifs encore ; il s'est offert à nous sous l'aspect d'un chercheur d'au-delà mystique, de contempteur de ce monde. Sa plus belle pièce, *The Maid of Honour*, se termine au seuil du couvent, dans une prise de voile ; sa plus fière héroïne, Camiola, renonce à un monde où elle est si digne de tenir sa place, pour s'anéantir au service du ciel. Elle, si indépendante dans sa logique et son courage, elle renonce à elle-même, se remet aux mains d'un prêtre auquel elle dit : « Conduisez-moi où vous voudrez » <sup>2</sup>. Devant une telle abdication, ne pouvons-nous pas nous demander si Massinger, lui aussi, n'a pas, en définitive, remis le beau trésor de ses déductions, de son système intellectuel et moral, entre les mains des religieux, se confiant, pour sa conduite, à la sagesse divine ?

Ces indications à la fois éparses et frappantes dans l'œuvre de Massinger ont suggéré à ses commentateurs diverses théories. Les uns <sup>3</sup> n'ont pu expliquer ces accès de formalisme et de dévotion mystique à moins d'une conversion en règle à la confession la plus riche en rites, la plus féconde en extasie, celle de Rome ; et ils ont ainsi fait de Massinger un rebelle à la religion d'Etat de son pays. D'autres <sup>4</sup> se contentèrent de constater ces tendances dévotes de l'auteur, sans l'enrégimenter dans les rangs du catholicisme ; tout au plus le placèrent-ils dans cette portion de l'Eglise nationale qui, toujours, se rapproche plus ou moins ouvertement du romanisme. Mais la solution extrême qu'avaient proposée les premiers suscita d'énergiques contradicteurs <sup>5</sup> et ceux-là, dans le zèle de la réfutation, ne se bornèrent pas à montrer que Massinger n'avait pu être catholique : ils en firent un protestant convaincu, anti-papiste. Il paraîtrait que Camiola, dans l'horreur qu'elle professe à l'égard de toute dispense <sup>6</sup>, aurait ébranlé l'autorité du souverain pontife, d'où elles émanent. On s'est plu également à insister sur l'ignorance où serait Massinger des usages et des règles du catholicisme : il nous représente un

---

1. R, V, III. I am another woman...

... on the sudden,  
By this blest means, I feel the film of error  
Ta'en from my soul's eyes.

2. MH, V, II. — Conduct me where you please.

3. Gifford, Ward.

4. Hallam.

5. Art. de *Cabinet Cyclopaedia*. — Hartley Coleridge, Hazlitt. (v. la Bibliographie).

6. MH, I, II.

jésuite évêque <sup>1</sup>, ou habillé en évêque : deux choses également monstrueuses. Paulo <sup>2</sup> ne procède pas canoniquement aux vœux de Camiola ; enfin, pour un catholique, Massinger serait d'une ignorance déplorable, quand il n'est pas ouvertement hérétique.

Dans cet état, la question est singulièrement embarrassante. Que prononcer sur un auteur dont le texte fournit, sur un même point, des preuves à la fois aussi contradictoires et aussi décisives ? Or, je n'essayerai pas, tout de suite, d'harmoniser ces oppositions certifiées par le désaccord de tant de bons esprits qui s'attachèrent à l'exégèse massingérienne. Pourquoi nous étonnent-elles ? C'est parce que jusqu'à présent nous sommes parvenus à systématiser sa pensée, et qu'ici encore nous aimerions à dire : c'est un calviniste, ou c'est un catholique. Puisque notre curiosité est, au premier abord, rebutée, acceptons-le ; ne cherchons pas, avec impatience, la rigueur d'une philosophie dans la variété du drame. Ces différentes expressions religieuses n'ont peut-être été motivées que par des différences de milieu et de caractère. Assurons-nous d'abord de ce qu'il y a ici de purement technique : et ensuite, débarrassés de toutes ces contingences, nous pourrions rechercher les aboutissants mystiques de la pensée de Massinger.

Dans l'œuvre personnelle de Massinger, *The Renegado* et *The Maid of Honour* sont les deux monuments de la question religieuse. Pour *The Virgin Martyr*, Hazlitt a très bien observé que la dévotion un peu superstitieuse convenait à une légende dramatisée, et que Dekker est au moins aussi responsable que Massinger <sup>3</sup>. Réfléchissons à ce que sont ces deux pièces sur lesquelles doivent s'étayer de graves conclusions, et qui, à défaut de tous indices extérieurs, nous renseigneront seules sur la plus intime conscience du poète. L'une, nous l'avons classée parmi les productions les plus romanesques, les plus invraisemblables et les plus fades de l'auteur ; l'autre nous a fourni le modèle le plus achevé de sa composition, de sa psychologie, de ses pensées sur des problèmes tels que l'amour spirituel et la morale politique. Si le témoignage doit être pesé d'après la valeur du témoin, mettrons-nous sur le même plan ce que dit l'œuvre futile, et ce que renferme l'œuvre profonde et méditée ? Commençons donc par éprouver le témoignage de *Renegado* ; puis nous concentrerons une attention plus recueillie sur celui de *Maid of Honour*.

Une première idée se présente pour ôter toute signification sérieuse aux préoccupations dévotes si saillantes dans *Renegado* : Massinger ne fait que

---

1. R, IV, 1.

2. MH, V, II. — Ces remarques sont faites dans l'article de la *Cabinet Cyclopaedia*. — (Lives of the most eminent Literary man...) (1837).

3. Hazlitt, *The Spirit of the Age* (1885) ; Mr Gifford. — « Dekker, who is asserted by our critic (Gifford) to have contributed some of the most passionate and fantastic of these devotional scenes, is not even suspected of leaning to Popery ». V. le reste de l'article.



transcrire et interpréter Cervantès. Mais il n'en est rien : il invente son jésuite *ex machina*, il crée la grande scène de conversion et de baptême, il intercale <sup>1</sup> même de gaieté de cœur la petite leçon de théologie sur le baptême administré par un laïque — auquel, peut-être, on peut trouver une allusion assez lointaine, non dans la pièce de Cervantès, mais dans *Don Quichotte* <sup>2</sup>. Et pourtant, tout cela apparaît comme extérieur, introduit de force, plutôt qu'exigé par le sujet ; il est certain qu'aucune édification ne résulte pour nous de ces épisodes : elle devait exister encore bien moins pour un public d'éducation protestante, anti-formaliste. Il y a là, plutôt que sentiment, enluminure religieuse. Massinger me semble avoir recherché un certain pittoresque, une couleur locale rehaussée par un contraste facile. Les Espagnols, les Italiens, — ce sont des Italiens dans le drame de Massinger, — sont archi-catholiques, comme ses Turcs sont ultra-musulmans. La boîte sombre qui contient l'iradé du Grand-Seigneur, la farouche dureté des lois ottomanes, la robe noire qu'on impose à Donusa pour s'entendre juger <sup>3</sup>, voilà des turqueries plus ou moins authentiques. Dans une pièce sans grand fond, n'est-il pas naturel que l'auteur ait trouvé ingénieux d'opposer à cette dévotion diabolique, une vraie, avouable, et non moins frappante religion ? A ses héros Italiens, Massinger s'est plu à prêter tout le costume, tout l'extérieur de leur foi. Mais, avec son goût habituel, il sympathise avec eux, il s'intéresse à leurs pratiques et à leur casuistique. En principe, entre Mahométans et Chrétiens, il n'avait pas à hésiter : n'importe quel auteur anglais eût donné l'avantage aux Chrétiens, si papistes qu'ils fussent ; mais tous n'auraient pas peint les catholiques d'un trait à la fois aussi technique et aussi partial que Massinger. Cette précision et cette partialité se tiennent : Massinger aime son jésuite, son scrupuleux gentilhomme, et jusqu'à son Rénégat bourrelé de remords, à cause du soin qu'il a mis à les reconstituer. Dans une voie où Cervantès aurait dû le guider, il est allé seul, confiant dans sa documentation et son ingéniosité. Ainsi, le critique de la *Cabinet Cyclopaedia* s'étonne <sup>4</sup> qu'il ait cru

---

1. R, V, 1.

2. *D. Quijote*, livre I, chapitre XXXVII : « Decidme, señor, dijo Dorotea, ¿ esta señora es cristiana ô mora ?.. Mora es en el trago y en el cuerpo, pero en el alma es muy grande cristiana, por que tiene grandisimo deseo de serlo. ¿ Luego no es bautizada ? replico Luscinda. No ha habido lugar para ello, respondio el cautivo... y hasta agora no se ha visto en peligro de muerte tan cercana que obligase à bautizalla, sinque supiese primero todas la ceremonias que nuestra madre la santa Iglesia manda ».

3. R, IV, 11.

4. « Lives... », 1837. — « Philip Massinger, pages 252 à 298 ». « Had he been one (a Catholic), he would not have made Vitelli, much less Francisco, uneasy about the administration of the rite to Donusa. He must have known that there were two kinds of baptism — the one of water, the other of blood ; that this latter baptism was martyrdom, which rendered the former one unnecessary ».

devoir insister sur le baptême laïque, comme étant une chose trop connue et élémentaire, un usage que Vitelli aurait dû savoir. Mais ne comprenons-nous pas le plaisir que l'auteur a pu éprouver, après avoir consulté un catéchisme quelconque où le point était élucidé, à dramatiser cette question doctrinale ? Voilà, pouvait-il se dire, ce qui colore et situe nos personnages ! et, en même temps : voilà une petite discussion topique et intéressante.

Si nous faisons à Massinger l'honneur de croire qu'il souffrait d'expédier une intrigue aussi insipide que l'est en général celle de *Renegado*, nous pouvons donc supposer que sa seule joie dans cette composition fut cette peinture d'esprits dont la sincérité et le souci d'exactitude étaient tout faits pour lui plaire. Mais de là à dire qu'il ait voulu traduire ici une conviction profonde, personnelle, il y a loin. Le formalisme de Francisco et de Vitelli est compréhensible chez eux, parce que nous connaissons leurs antécédents religieux ; ils ne le sont pas chez Massinger, qui, sans préparation aucune, sans rien d'analogue dans l'ensemble de son œuvre, nous surprend par un luxe d'appareil rituel et ecclésiastique. D'autre part, ce qui étonne chez Massinger comme homme religieux est tout naturel chez Massinger comme dramaturge ; je crois donc devoir conclure que *Renegado*, non seulement n'apporte aucune preuve concluante à la théorie que Massinger était catholique, mais ne nous renseigne même pas beaucoup sur l'intensité de sa méditation religieuse <sup>1</sup>.

Avec *The Maid of Honour*, nous nous sentons plus près de la pensée centrale de Massinger ; cette pièce, qui nous a fourni tant de données sur les différents aspects de son art et de sa philosophie, est un rémoignage croyable pour la question religieuse. Et pourtant, ici même, nous devons distinguer entre les faits, discuter leur signification et leur valeur. Ils sont de deux sortes : d'abord, l'opinion de Camiola sur l'indissolubilité des vœux <sup>2</sup> ; ensuite, son entrée en religion <sup>3</sup>.

Pour ce qui est du premier, on peut remarquer tout de suite que Camiola elle-même ôte tout ce que sa déclaration avait d'absolu, non pas en la réfutant plus tard, mais parce qu'elle l'oublie. Au moment <sup>4</sup> où elle décide de racheter Bertoldo, et, du même coup, de l'épouser, sa résolution est exprimée en un monologue, qui est supposé contenir toutes les alternatives de sa pensée : or elle ne mentionne même pas cet obstacle que naguère elle

---

1. Si le luxe rituel de *Renegado* était un argument, il faudrait conclure, par analogie, que Webster était catholique. On trouvera dans *Devil's Law Case*, II, III, et III, III, des personnages très convaincus de l'efficacité des reliques. Il n'y a pas d'intention ironique ; c'est simplement une caractérisation des personnages.

2. I, II.

3. V, II.

4. III, III.

éleva, de façon péremptoire, contre les honorables galanteries du prince. Dira-t-on que ces préoccupations dévotes, écartées au centre de la pièce, là où l'énergie de l'héroïne, plus que sa piété, doit se montrer, reparaissent à la fin, lors de la déception amoureuse ? Rien ne confirme cette vue, séduisante par ce qu'elle a de systématique. Camiola, au dénouement, ne fait aucune allusion à l'interdiction canonique qui la séparait de Bertoldo <sup>1</sup> ; loin que ce soit la religion qui rende l'union impossible, c'est la déloyauté de l'amant qui détermine la prise de voile. La question du vœu de Malte me semble se détacher aussi complètement que possible de celle de la renonciation suprême.

La solution de la difficulté a été indiquée dans le chapitre de l'intrigue : pour expliquer ce qui peut paraître une forte inconséquence chez une personne d'esprit aussi ferme, de principes aussi stricts que Camiola, je crois que la captivité de Bertoldo agit, par rapport à un certain groupe d'idées, tout comme l'infidélité de celui-ci par rapport à d'autres : il se produit un revirement complet, l'objet essentiel de la pensée change, des résolutions nouvelles s'imposent avec des difficultés imprévues. Au début de la pièce, cet objet prédominant est : ne pas contracter un mariage séduisant et flatteur, s'il y a l'ombre d'un soupçon que cette union n'est pas parfaitement correcte. Au milieu, au contraire, se pose une autre question, et en termes bien autrement impérieux : sauver la vie et l'honneur d'un prince orné des plus grands mérites. Scrupuleuse de sa vertu, Camiola examine, en chaque occurrence, quels motifs, quels éléments peuvent combattre sa résolution de bien faire ; elle cède, accumule, en face de ces tentations, toutes les raisons de ne pas céder à son instinct. Après l'inégalité de rang, elle cite « un obstacle plus fort que tout », « the strongest bar », c'est-à-dire la réserve des arguments anti-matrimoniaux. Lorsque, plus tard, elle a une autre bataille à livrer, cette fois contre sa faiblesse féminine, ceux-ci n'ont plus aucun rôle à jouer — ils disparaissent tous, et, du même coup, l'hésitation religieuse.

Par voie d'élimination, reste donc à examiner ce que, dans notre <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle français, on eût appelé la conversion de Camiola : le don de soi-même, au ciel, fait par une âme pure et toujours éprise de vertu. Là, Massinger s'est délibérément écarté de la conclusion traditionnelle de Boccace et de Painter, et a substitué, à la renonciation pour ainsi dire laïque de Camiola, un majestueux appareil liturgique. Ne nous dissimulons pas la sorte de joie d'ascète qu'éprouve Paulo à détailler les rigueurs de la vie cloîtrée, en contraste avec l'existence tiède et brillante que mena sa néophyte. Il montre ses beaux cheveux blonds, et il dit : il faut à présent les couper ; il promet à Camiola

---

1. Aurelia lui propose de profiter de l'autorisation qu'elle a obtenue en vue de sa propre union avec Bertoldo ; Camiola ne dit rien contre le principe de la relève des vœux.



l'eau fraîche au lieu du Palerme dont les prisonniers siciliens exprimaient naguère la nostalgie <sup>1</sup> ; le livre saint, au lieu du miroir qui refléta sa beauté. Et la jeune fille e le-même, proche de l'extase, abandonne sa dialectique dense et judiciaire pour le langage des illuminés : elle évoque « le port, le mariage » <sup>2</sup> vers lequel elle gouverne ; elle sollicite les prières de tous pour « enfler ses voiles déployés » <sup>3</sup> ; elle s'écrie mystiquement : « Je suis morte au monde ! » <sup>4</sup>. Et une pareille mort est véritablement grande dans les choses qu'elle tue. L'austère Paulo ne nous dit qu'une partie des activités qu'abdique la nouvelle nonne : dans sa brutalité d'apôtre, accoutumé à la bassesse de tout ce qui est humain et non touché de la grâce, il prononce :

... vain delight

By day, and pleasure of the night,

She no more thinks of... <sup>5</sup>

comme si l'esprit de Camiola avait jamais été attaché à des divertissements folâtres ou des joies d'alcôve. Paulo prononce des paroles banales et sacramentelles ; nous qui avons admiré la vie séculière de l'héroïne, qui avons ressenti ses peines et éprouvé sa force, nous dirions plutôt : l'exercice indépendant de la raison, l'énergie intrépide et obstinée, l'idéal à la fois logique et personnel, elle n'y doit plus songer ; voilà les vrais sacrifices qu'apporte Camiola au pied de l'autel, plutôt que sa précieuse chevelure, et que des allégresses charnelles dont elle n'eut jamais la concupiscence.

Or pourquoi cette abdication ? On peut répondre, d'abord : parce que Camiola est désabusée sur la valeur de la raison humaine comme guide de la pensée et de l'action : trahie par la philosophie, elle se livrerait à la foi. Mais son attitude au moment où elle se tourne vers la religion n'offre rien qui confirme cette idée. Elle prend sa dernière décision comme elle a pris toutes les autres : en pleine connaissance de cause, avec l'ambition de faire pour le mieux, et même de l'entendre dire :

« Je ferai quelque chose qui méritera la louange et l'admiration... » <sup>6</sup>. Elle organise son mariage mystique avec une science parfaite de l'effet ; elle veut disparaître après avoir joué jusqu'au bout son rôle terrestre, et elle est si loin de mépriser son intelligence des intérêts d'ici-bas qu'elle profite du

1. MH, III, 1.

2. V, II.

This is the marriage ! this the port to which  
My vows must steer me !..

3.

... Fill my spreading sails

With the pure wind of your devotions for me...

4.

I am dead to the world.

5. La vaine jouissance du jour, le plaisir de la nuit, elle n'y pense plus.

6. MH, V, 1.

... something I will do

That shall deserve men's praise, and wonder too.

prestige d'une morte au monde pour ordonner le sort de tous ceux qui assistent à cette scène impressionnante. Elle exerce avec son habituelle conscience l'autorité morale qu'elle est prête à déposer. Elle prononce un plaidoyer où elle passe son éloquence coutumière, et elle a le courage de vanter cette beauté que l'uniformité monacale va bientôt défigurer :

For beauty without art...

I may take the right-hand file <sup>1</sup>.

La beauté est une chose appréciable, sur laquelle il y a une opinion commune, et que l'on juge d'après des règles raisonnables : elle rentre dans les objets qui sont du domaine de l'intelligence ; et à cette intelligence, aux principes du jugement, à la souveraineté du raisonnement, Camiola continue de croire. Il n'y a pas l'ombre, chez elle, de ce désespoir cérébral, qui a pu jeter même de grands génies dans la foi, et les a fait se perdre au sein d'une science inconnaissable.

Ce n'est pas la tête qui est atteinte chez Camiola, c'est le cœur. Elle croit toujours, dans l'idéal, aux principes abstraits qui guidèrent sa vie laïque ; mais l'expérience les a cruellement démentis. Elle a toujours su qu'il y avait des méchants et des perfides : mais que la perfidie anime l'homme qu'elle a aimé, et que, non content d'être un infidèle, il soit encore un ingrat, c'est un coup qui la blesse impitoyablement, et la fait souhaiter de « mourir au monde ». Elle n'a pas le cœur de tenter un nouvel amour ; elle sera éternellement veuve de sa première tendresse et cherchera dans le cloître une affection inaltérable et un objet divin. »

Si l'on accepte cette interprétation, que nous suggère la simple lecture de la pièce, la continuité apparemment rompue de la conduite nous apparaîtra rétablie ; la conversion viendra se placer dans le prolongement de la philosophie. Dans le cas de Camiola, la doctrine de l'amour, telle que je l'ai exposée, trouvait, avec l'entrée au couvent, un aboutissement, sinon nécessaire, du moins possible, et très noble. Cette doctrine, nous le savons, lui ordonne de ne plus aimer quand ce qu'elle aime a démérité ; sous peine de tomber dans l'égarement des sens, l'affection pour un indigne doit être extirpée, parce qu'elle est une erreur. Or plus cet arrachement a été douloureux, plus il a laissé de traces cruelles, et plus la victoire qu'il représente sera grande : en rentrant dans le monde, comme la Camiola de la nouvelle, l'héroïne ne donnerait-elle pas à penser que son cœur n'était pas profondément engagé à aimer Bertoldo ? En faisant de l'anecdote italienne une histoire de passion, Massinger était mené à lui donner un dénouement nouveau. En quelque sorte, la résolution finale de Camiola est le symbole de la grandeur de son amour. Quand nous sommes déçus dans une affection ou dans un

---

1. MH, V, II. Pour la beauté sans art, j'ai le droit de prendre le pas.

espoir longtemps chéri, ne nous écrions-nous pas : le monde est mauvais ? Ne voulons-nous pas l'écarter de nous, en détourner notre face et nous cacher dans une sorte de néant ? La souffrance de Camiola n'est pas moins entière : mais sa retraite contre un mal trop éprouvé n'est pas la nuit, les pleurs stériles, la rage étouffée : elle connaît un asile peuplé d'une présence immense. Elle transpose ses idées sur le bien dans un monde absolu, d'où la contingence humaine est éliminée par la règle canonique, les désirs trompeurs par l'aspiration céleste. Toute meurtrie, elle persiste à vivre et s'appuie sur l'éternité.

En même temps que s'explique et se détermine le sacrifice de Camiola, nous comprenons pourquoi la haute piété qui le dicte est si peu apparente dans le reste de l'œuvre massingérienne. Il faut à la fois la noble sensibilité de Camiola, et les extrêmes épreuves auxquelles elle est soumise, pour provoquer la conversion ; il faut aussi une raison sublime pour savoir renoncer à soi-même et s'anéantir entre les mains des prêtres. Il est donc normal que ce soit la production la plus élevée du poète qui atteigne au mysticisme : les autres, si belles qu'elles soient, restent au-dessous de cette région. C'est ou bien la grandeur d'âme, ou l'influence persistante du malheur, qui a manqué à ces autres héroïnes de volonté, pour en faire des saintes. Marcelia meurt en victime de son orgueil et de son imprudence, plutôt qu'en martyre ; Cléora et Sophia se voient récompensées de leur vertueuse énergie par l'hymen ou la paix du foyer. Seule Camiola reste privée de rétribution terrestre ; seule elle donne lieu à cet exemple étrange d'une tragi-comédie qui se dénoue de façon austère.

Voilà ce que je crois devoir dire de l'héroïne ; que concluons-nous maintenant, quant à l'auteur ? Notre réponse sera guidée par ce qui vient d'être observé : la pensée religieuse ne constitue pas le fond permanent de sa philosophie ; on peut le connaître assez bien et ignorer cette modalité de son tempérament intellectuel ; mais si on suit cette philosophie fidèlement et jusqu'au bout, on verra qu'elle arrive à un idéal mystique. Massinger nous enseigne que la conscience et l'énergie sont notre premier devoir en face des difficultés de l'existence ; que nous devons rechercher les occasions de surmonter l'instinct et de lutter contre le mal ; mais il est trop attentif à la réalité pour croire que ce combat sera toujours victorieux ; que l'âme ne connaîtra pas de découragement. Et alors il nous propose l'espérance divine. Il ne se contente pas de recommander l'élévation intérieure, la prière vague et diffuse ; il nous montre le monastère où toute la pratique de la piété est mise en formules. Il semble bien avoir cru en la valeur d'une discipline pour diviniser une âme. C'est qu'il tient, même dans le renoncement, à une action précise ; il ne veut pas livrer l'âme froissée par le malheur à une orgueilleuse et vide oisiveté. Il faut une règle, pour se substituer à ces motifs d'agir que



nous fournissait la multiple existence ; cette règle, il la constate dans l'Eglise et nous l'y désigne.

Quelle Eglise ? C'est la dernière question qui se pose à notre examen, et la plus douteuse. Il est évident que Camiola est catholique ; tout autant, que sa vie cloîtrée ne se pourra mener qu'à l'abri des dogmes romains. Italienne et catholique, elle entre au couvent, et nous avons dit combien cette fin de vie s'harmonisait avec ses antécédents. Anglaise et protestante, elle eût été obligée de rester dans le siècle, et le dénouement conçu par Massinger s'écroulait. Je vois donc que Massinger pensait que seule la religion catholique pouvait procurer à une âme comme celle de Camiola une retraite sûre, digne et sanctifiée ; qu'il admirait assurément une religion qui permet une vie active et remplie lorsque même on renonce au monde ; qu'il en sentait la supériorité sur la religion officielle de son pays. Malgré ces preuves indiscutables de sympathie, je me refuse à conclure que Massinger fut expressément, nommément, catholique ; il faudrait, pour en décider, des indices extérieurs et nous n'en avons pas ; nous savons au contraire qu'il fut enterré avec solennité dans un édifice anglican. Autant il est difficile de prouver chez lui une conversion formelle, autant il est aisé de concilier des sympathies romaines avec l'adhésion générale à l'Eglise établie d'Angleterre. D'abord, il exista de tout temps, au sein de l'anglicanisme, une tendance vers le mysticisme ritualiste, en même temps que cette impulsion inverse du côté du calvinisme plus strict et plus froid. Laud, Charles I<sup>er</sup> lui-même, ne furent-ils pas soupçonnés d'affinités papistes ? L'époque de Massinger est celle aussi de G. Herbert <sup>1</sup> et de Nicholas Ferrar <sup>2</sup>. Les trente-neuf articles souffrirent les interprétations les plus diverses : au cours des siècles, avec ces interprétations, se modifia l'idée que l'on se faisait de la religion de Massinger. Au moment où Gifford souleva l'hypothèse de la conversion, les tendances au sein de l'Eglise étaient plutôt évangeliques que romanisantes ; on se ressentait de la prédication de Wesley. Quelques années plus tard commençait le mouvement d'Oxford <sup>3</sup> ; en 1837, Hallam fit paraître sa Littérature, et il trouva naturel que Massinger, tout en restant « Churchman », eût fait preuve de mysticisme. A la lumière des idées contemporaines, le mélange chez le même homme d'une foi officielle et de préférences intimes paraissait des plus admissibles.

---

1. Mort en 1633. Poète très mystique, curé de l'Eglise Etablie, mais d'une dévotion qui semble dépasser les bornes tracées par cette institution surtout politique, du moins en son origine.

2. 1592-1637. Fonda une communauté religieuse à Little Gidding (Huntingdonshire) Il était diacre de l'Eglise établie, mais ne voulut pas être ordonné prêtre. Il garda le célibat, sans l'imposer aux membres de la communauté, qui s'élevait au nombre de trente personnes. La prière perpétuelle en était le but mystique. En 1647, la révolution puritaine amena la ruine de cette maison de piété.

3. 1833.

Si cette sorte d'équivoque ou de compromission a pu exister chez des dévots de profession, chez des âmes uniquement occupées de leurs relations avec le ciel, ne sera-t-elle pas bien plus compréhensible encore quand il s'agit d'un homme chez qui le mysticisme n'apparaît qu'à l'extrême de certaines idées, qui exerçait d'ailleurs un métier profane, et vivait dans la société la moins rigoriste ? La libre curiosité d'esprit qui attirait certains anglicans à la richesse pieuse du catholicisme, comment aurait-elle pu être interdite à un cerveau si épris de penser ?

Cette demi-adhésion, cette sympathie irrésolue, malgré ce qu'en peuvent juger ceux qui n'admettent que les solutions tranchées, n'avait rien d'insincère ; elle dépassait même de beaucoup le dilettantisme religieux : alliance de mots qui peut-être se présente ici à l'esprit de quelques lecteurs. Par le bénéfice même de son éducation anglicane, Massinger était disposé à tout chérir dans le catholicisme, à tout y admettre, sauf le « hors de l'Eglise, point de salut », qui exclut ces tendresses lointaines, cette prédilection d'étranger. Tout au plus a-t-il pu juger qu'en certains cas, la religion romaine était seule possible : mais ce cas où il a mis son héroïne préférée, il ne s'y est pas trouvé lui-même. Malgré toutes les amertumes de sa carrière, il a persisté à maintenir, au milieu même du siècle et de ses combats, son digne et profond idéalisme ; au jour le jour, il gagnait son pain et exerçait sa vertu humaine. Il eut le courage de ne pas se croire assez malheureux pour renoncer à la vie ; et il se contenta, vers la vérité mystique qu'il entrevoyait, d'élans affectueux et de contemplation raisonnable.

#### V. — VUE D'ENSEMBLE SUR LA PHILOSOPHIE DE MASSINGER

Ce qui me paraît être la base de toutes ces idées, et ce qui contribue le plus à faire, de toutes les théories qui ont été exposées, un système, c'est la notion de l'individu. L'individu est la véritable unité de la morale de Massinger : il est à même, par son seul effort, de concevoir le bien et de le réaliser. Mais ce bien même est seul capable de lui donner toute sa valeur, de lui attribuer la véritable personnalité. Il n'y a, dans Massinger, aucune approximation de surhomme, dont l'énergie anarchiste, insoucieuse du bien ou du mal, soit admirable par sa seule existence et son intensité. L'individu de Massinger est aussi responsable de ses actes qu'il en est conscient. Devant tout homme qui a faibli, surgira toujours, tôt ou tard, un justicier, plus convaincu des vérités éternelles, ou plus courageux à les appliquer, qui lui demandera raison du mal qu'il a commis.

A partir de cette conception centrale, nous pouvons maintenant déduire les principaux aspects de la pensée de Massinger, tels que nous les avons déjà dégagés par analyse :

1. — Les personnes ne tenant leur dignité que de leur aptitude au bien, et cette aptitude étant de caractère spirituel, tous les individus sont, en principe, égaux ; la plus radicale inégalité naturelle, la plus simple, celle des sexes, disparaît dans cette théorie. Massinger ne veut pas faire les femmes masculines, rivales des hommes dans le costume ou les emplois ; il soutient qu'elles peuvent être moralement mâles. Par une conséquence presque inévitable, cette idée le porte à donner aux femmes un rôle plus beau qu'aux hommes : d'abord, parce que, plaidant leur cause, il ne peut s'empêcher d'abonder dans le sens de cette cause ; ensuite, parce que, à vertu égale, une femme suscitera toujours plus d'admiration qu'un homme ; le préjugé invétéré de la faiblesse féminine interviendra toujours pour que, par opposition, la force, chez elles, étonne.

2. — Le devoir de l'individu d'aspirer au bien, est en même temps un droit. Quelle que soit l'obéissance que la tradition ou le droit divin impose aux sujets envers le souverain, cette obéissance ne saurait s'appliquer aux questions où le bien est en jeu. Or, comme l'amour est une des formes les plus nobles et les plus sensibles de l'aspiration au bien, c'est violer la conscience que d'imposer à la personne une union qu'elle réprouve. Dans l'exercice légitime du pouvoir, le souverain lui-même doit obéir aux lois supérieures ; son autorité est en fonction de sa vertu. S'il agit d'après son instinct, il profane sa souveraineté et délie ses sujets de leur soumission, ou du moins de leur respect.

3. — Malgré toute la foi qu'il a dans l'efficacité de la volonté bonne, Massinger est trop observateur pour soutenir un optimisme absolu. Il y a des hommes et des faits que l'on ne peut ramener à l'idéal. S'il est assez clairvoyant pour reconnaître cette imperfection, il est assez psychologue pour sentir que, parfois, un démenti brutal que la réalité inflige à l'âme vertueuse peut la rendre incapable de persévérer, sinon dans le bien, du moins dans sa poursuite terrestre. Son individualisme accorde à la personne le droit de s'abstraire du monde, de se consacrer à une adoration où nulle contingence grossière ne s'interposera entre le dévot et son objet céleste. Ceci étant, il ne peut qu'être favorable à une religion qui permet à la vertu de se claustre matériellement contre le mal.

A cet individualisme, le nom d'égoïste conviendrait mal, puisque la passion du bien lui peut imposer de grands sacrifices ; mais on ne peut nier qu'il ne tende à un isolement fier de la personne, qu'il soit un peu insociable. A mesure que Camiola s'élève en vertu, elle se sent de plus en plus seule dans le monde méchant. Elle constate d'abord que le roi oublie le devoir fraternel, que les amis de Bertoldo oublient leur amitié lorsqu'il est malheureux ; elle s'étonne et se félicite d'avoir, elle femme et faible, à accomplir une tâche que



tant auraient dû accueillir avec joie <sup>1</sup> ; plus tard, elle doit se convaincre que son amant même l'abandonne, et alors elle n'a plus que sa conscience pour lui dire que le bien existe toujours. La vertu d'après Massinger n'est pas humble ; si elle n'était éprise de son propre mérite, elle ne pourrait supporter sa solitude. Afin de n'en pas souffrir, il faut qu'elle s'en fasse une gloire.

Deux sentiments rompent cette barrière de la personnalité, et font communiquer les êtres : l'amour et le patriotisme. L'amour est le culte d'un idéal, incarné dans un individu ; le patriotisme est l'admiration de la force et de l'autorité, non plus chez la personne, mais dans la nation même. Par l'amour, Massinger conçoit l'union passionnée de deux êtres en vue du bien ; il me semble qu'il le conçoit plus qu'il ne l'a éprouvé lui-même, c'est ce que suggère le manque de lyrisme dans son œuvre. Par le patriotisme, je crois qu'il arriva à se rapprocher de la communauté du peuple anglais, à sentir comme elle, à éprouver cette communion ; ses tirades patriotiques durent être violemment applaudies, parce qu'elles formulaient ce que chacun pensait, et ces applaudissements révélaient le plus intime contact où il soit arrivé à se mettre avec ses semblables.

Mais ce sentiment du patriotisme, en raison même de son élévation et de la généralité de son objet, ne crée pas la véritable sociabilité. Il faut, pour participer à celle-ci, descendre des lieux écartés d'où l'on contemple les vérités abstraites, se mêler aux hommes, pécher et rire avec eux. C'est à cette fusion intime que la pensée de Massinger me semble toujours réfractaire. Il ne va rien penser dans la foule ; chez lui, l'individu, à l'écart de la multitude, élabore sa vertu. S'il a eu beaucoup d'amis, que lui attirait son caractère sûr et paisible, il ne put guère avoir de camarades. Il devait inspirer le respect et l'affection, plutôt que cette confiance si douce qui nous permet de ne pas être irréprochables aux yeux des compagnons de notre existence.

Ce n'est donc pas seulement tout un système bien coordonné de doctrines que nous révèle l'examen idéologique de ce théâtre : c'est une attitude d'esprit qui se définit grâce à cette étude ; et, chez un tempérament surtout intellectuel, connaître cette attitude nous révèle le plus intime du caractère. Massinger était de ceux qui, pour penser, se retirent. Le bel équilibre de ses facultés lui permit d'abord de supporter cet isolement sans s'enorgueillir, bien qu'il ait conçu des héros orgueilleux : car tous ses amis ont loué sa modestie <sup>2</sup>. De plus, si haut qu'il se portât, il ne détacha jamais ses yeux du spectacle de la réalité. Ses idées sont impliquées dans ses drames : elles n'éclatent pas avec la niaise insolence qui est le stigmate du théâtre à thèse.

---

1. MH, III, III.

2. Il avait, si l'on veut, cette fierté intérieure qui est si satisfaite d'elle-même qu'elle néglige toute manifestation extérieure et se contente du rang le plus effacé.

## CONCLUSION

Après avoir comparé Massinger à son prestigieux ami Fletcher, nous avons pu dire quelle indépendance était celle de notre poète, malgré toute la dette de procédés et de savoir-faire qu'il devait à ce grand expert de la scène. Maintenant, après avoir analysé sa technique personnelle et la pensée de son œuvre, nous sommes à même de confirmer cette impression, et de conclure à la vraie et solide originalité de ce fécond auteur.

Evidemment, il a un peu trop écrit pour avoir mis en chacun de ses ouvrages, aussi profondément, sa marque individuelle. On pourrait lire *The Renegado*, *The Guardian*, et même quelques autres pièces, sans se douter de tout le bien que certains lecteurs attentifs pensent de Massinger ; il n'a que fragmentairement exprimé les meilleures parties de son génie. Ce génie, à double portée, à la fois technique et philosophique, se résume peut-être le mieux dans le mot de cohérence. Une pièce de Massinger, même mauvaise, est méthodique ; jusque dans l'extrême romanesque, il nous présente des faits qui se suivent, il prépare un dénouement, il assure un équilibre, il fait œuvre de bon artisan. Quand il observe, quand il médite sur nos faiblesses et sur nos devoirs, il a des principes qui le guident ; il n'a pas d'illuminations soudaines, ni de vues étonnantes : chacune de ses constatations prend place dans un système bien clair, et assez complet, puisqu'il comprend l'amour, la politique et la religion. Massinger était avant tout un esprit d'ordre.

Arrivé à la dernière période du drame élizabéthain, à ce moment où l'expérience théâtrale s'était déjà figée en formules, il n'a pas tenté de s'affranchir de ces habitudes un peu mécanisées ; il les a faites siennes et les a employées à une réalisation en somme honorable et personnelle du drame. Par son art scrupuleux et net, il se met à part de ses devanciers ; il n'a ni la spontanéité de Shakespeare, ni l'habileté désinvolte de Fletcher ; il est à la fois adroit et consciencieux ; tout en s'accommodant de tous les procédés que lui présente un art avancé, il reste sérieux et probe. A ce point de vue, sans prédécesseur qui lui ressemble, il reste sans descendance littéraire. Les dramaturges de la Restauration s'inspirèrent de Fletcher lui-même, plutôt que d'un fletcherien trop personnel. Massinger ne profita pas d'avoir survécu une quinzaine d'années à son maître : c'est chez celui-ci qu'on alla chercher le secret d'un art facile et brillant.

Singulier par son quasi-isolement, Massinger l'est encore par le défaut, dans sa carrière et sa pensée, d'évolution apparente. Il est agréable de pou-

voir diviser la vie d'un auteur en périodes, et d'embellir l'architecture de son art par des degrés qui en marquent l'édification. Nous manquons tout à fait d'éléments pour tenter, au sujet de Massinger, une telle reconstruction. Les dates certaines de ses pièces ne suggèrent aucune idée, aucun dessin évolutif ; tant que Fletcher vit, il collabore avec Fletcher ; jusqu'à sa propre mort, il fait le métier de raccommodeur de vieilles pièces. Dans son théâtre personnel, nous voyons en 1623 *The Bondman*, auquel nous avons demandé quelques-unes des plus riches indications sur ses théories et son esthétique ; en 1626, *The Roman Actor*, œuvre pour laquelle, en 1629, il marque sa prédilection en des termes qui détonnent sur son habituelle modestie ; et ces pièces capitales sont entourées et suivies de compositions plus ou moins inférieures. Si les dates connues nous fournissaient une courbe précise, nous révélant ainsi la route que suivit ce génie, ou du moins la tendance qui le dirigea, nous aurions un nouveau et précieux critère pour la détermination des dates conjecturales. Nous serions justifiés à placer les œuvres d'autant plus tard qu'elles sont plus belles et plus pleines. Mais il n'en est rien ; et des considérations purement extérieures restent seules pour nous guider ici.

On pourrait observer que ce fait curieux tient à ce que Massinger écrivain ne nous est connu qu'à partir du moment de sa maturité ; que ses années de noviciat nous sont ignorées, et, qu'entre la vingtième et la trentième année, il se perd dans une nuit impénétrable. N'est-ce pas dans cet intervalle qu'il se recueillit, éprouva, élaborait les principes auxquels il fut fidèle ? Mais, tout en admettant qu'il se donna, durant cette période, une sérieuse et pensive éducation, il n'en demeure pas moins que vingt années de travail ininterrompu nous restent dans leurs résultats, et que ces résultats ne manifestent aucun déplacement intellectuel. Nous ne connaissons pas les antécédents de Massinger : mais, dans presque tous les esprits, chaque année n'est-elle pas la préparation d'une autre, qui en émane et cependant est originale ? La stabilité de Massinger doit tenir à des raisons constitutionnelles ; elle est d'autant plus étonnante qu'il sut penser et être lui-même ; il semble s'être formé d'un acte bref et définitif. S'il avait été un vulgaire artisan, qui apprend vite à modeler une œuvre banale et éphémère, et la répète mille fois, le problème ne nous arrêterait même pas.

La cause de ce phénomène mental est dans un esprit d'une structure particulière. Explication, si l'on veut, tautologique, mais qui a le mérite, au moins, d'insister sur la constitution de ce génie singulier. Intelligence attentive, calme, étrangère aux lumières brusques et aux hésitations chaotiques, Massinger dut arriver de bonne heure à quelques idées sûres parce qu'il les avait conçues dans la réflexion et dans cette impartialité que laissent un cœur peu passionné, une vie peu remuante. Né raisonnable, il sut profiter de son organe cérébral pour reconnaître ce qu'il fallait penser des principales



choses qui l'entouraient ; et il se tint toute sa vie à des convictions que rien ne venait ébranler. Etant dramaturge, il voulut également se rendre compte de la manière la plus honnête et la plus sensée de conduire une intrigue, et de présenter des caractères. Il eut ainsi à sa disposition un faisceau imposant d'idées et de formules ; il n'éprouva aucune fièvre de les dépasser ni de les renouveler. Il les avait mûrement élaborées, et elles étaient incontestablement siennes.

Possesseur de ces moyens il les employait plus ou moins. Il ne se donnait pas toujours pour mission d'écrire une pièce à idées ; il se contentait souvent de travailler pour le public, avec une notion assez méprisante de ce public. Mais, à l'occasion, les théories qu'il voulait illustrer se présentaient à sa plume, en bon ordre, avec leurs positions et leurs preuves. Son esprit est plutôt un arsenal où les conceptions sont groupées harmonieusement, qu'une usine où elles se font et se modifient, mais cet arrangement même révèle un goût personnel. Il ne se contente pas d'être partisan d'une thèse, il veut se rendre compte de toute sa valeur, et l'acceptation qu'il lui confère est une originalité. Chose rare chez un dramaturge qui eut le sens pratique du théâtre, on pourrait extraire de son œuvre un petit volume d'une philosophie morale qui ne serait pas décousue. La discussion s'éternise sur la pensée de Shakespeare ou même de Molière ; je crois qu'en se guidant sur le bon sens, on peut arriver, sur Massinger, à des conclusions assez définitives. Conséquence d'un génie moins haut et moins périlleux ? Peut-être ; soyons cependant assez sincères pour affirmer que la clarté et la suite ne sauraient être, par définition, des marques d'infériorité et de misère intellectuelle, ni même poétique. La sécurité rationnelle de Massinger me paraît admirable.

Ce calme intellectuel qui nous impressionne, le poète lui-même a dû le ressentir et en éprouver satisfaction. C'est un plaisir d'avoir des idées nettes et explicites et la maîtrise de son art ; c'en est un encore plus grand que d'avoir pleine conscience de cette habileté d'esprit. Si Massinger, dans une existence pauvre en joies éclatantes et extérieures, a connu le bonheur, ce doit être éminemment celui d'être adroit penseur et dramaturge. Ce qui lui manquait en spontanéité et en lyrisme, il le regagnait en travail réfléchi et progressif ; il connaissait les jouissances de l'artisan. A ce titre, il demeure la figure la plus honorable de la décadence dramatique. Dans une période où le génie abondant et multiple de la grande génération s'est éteint, où les vétérans du théâtre, — Jonson, Chapman, Dekker, — ont perdu la vogue avec la fraîcheur du talent, où la facilité superficielle s'intronise avec Fletcher, Massinger a un idéal à la fois moral et littéraire ; et ce qui n'est pas moins digne d'attention que la double foi qu'il porte à la puissance du bien et à la valeur de la forme, c'est l'équilibre où sont en lui ces deux éléments qu'on se plaît à représenter comme hostiles, et qui en effet ont produit par leur conflit

bien des monstres en fait d'art. Ce succès dans une entreprise trop souvent vouée à la faillite, il provient précisément de ce que Massinger ne se contentait pas d'avoir des qualités à la fois de pensée et de forme, mais les exerçait consciemment, au lieu de se laisser entraîner par l'une ou par l'autre. Sensible d'abord au devoir professionnel, il ne se permit jamais, même dans ses plus négligeables productions, l'incohérence de l'intrigue, l'anarchie sur la scène. Ce scrupule que l'on pourrait croire inutile quand il est dépensé dans une œuvre médiocre, le sert dans celles qui portent le sens le plus haut. Au lieu d'être égaré par sa conviction, et de consacrer la scène à un débat quand il devrait l'animer par une action, il conserve toute l'exactitude de sa technique ; et l'idée, loin de perdre à cette règle inflexible, y gagne toute l'autorité de paraître se dégager naturellement de la situation, au lieu de faire violence, dans un dessein doctrinal, au cours probable des événements.

Ce caractère cérébral si heureux, si posé, qui est celui de Massinger, ne le distingue pas seulement de ses contemporains ; il est exceptionnel dans la littérature. S'il fallait ici désigner ses plus proches analogues, je ne pourrais guère citer que quelques noms, sans rien prouver ; et il me semble qu'il vaut mieux me taire. Je me contenterai d'avoir, de mon mieux, défini Massinger en étudiant son œuvre. Je laisse à d'autres réflexions ou à d'autres études le soin d'établir des comparaisons et de généraliser le problème.

### APPENDICE III

#### CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DRAMATIQUES DE MASSINGER SEUL <sup>1</sup>

Voici d'abord les œuvres dont les dates de licence sont connues :

PIÈCE	DATE	THÉÂTRE	TROUPE
<i>Bondman</i> . .	3 décembre 1623	Drury Lane (Cockpit)	Lady Elizabeth's
<i>Renegado</i> . .	17 avril 1624	Drury Lane	Queen's <sup>2</sup>
<i>Parliament</i> . .	3 novembre 1624	Drury Lane	Queen's <sup>2</sup>
<i>Roman Actor</i> .	11 octobre 1626	Blackfriars	King's
<i>Great-Duke</i> . .	5 juillet 1627	Drury Lane (Phoenix)	Queen's
<i>Picture</i> . . .	8 juin 1629	Globe, Blackfriars	King's
<i>Emperor</i> . . .	11 mars 1631	Globe, Blackfriars	King's
<i>Believe</i> . . . .	6 mai 1631	Blackfriars	King's
<i>City Madam</i> .	25 mai 1632	Blackfriars	King's
<i>Guardian</i> . .	31 octobre 1633	Blackfriars	King's
<i>Bashful Lover</i> .	9 mai 1636	Blackfriars	King's

Les quatre pièces suivantes ne sont pas dans nos extraits de l'Office-Book :

<i>The Unnatural Combat</i> . . .	Imprimé en 1639
<i>The Duke of Milan</i> . . . . .	— 1623
<i>The Maid of Honour</i> . . . . .	— 1632
<i>A New Way</i> ... . . . .	— 1633

1. Pour la chronologie des drames en collaboration ou remaniés, voir le chapitre de l'Attribution. [Appendice IV].

2. *Englische Studien*, V. — New Shakespeare Society Transactions, 1880-88.



On peut se sentir porté à placer toutes ces pièces antérieurement à décembre 1623, puisqu'à partir de cette date les autorisations officielles semblent régulièrement constatées. Mais le cas de *A New Way* mine considérablement cette argumentation. Boyle <sup>1</sup> remarque, dans la scène II du premier acte, une allusion explicite à la prise de Bréda, qui eut lieu le premier juillet 1625 :

... raise fortifications in the pastry,  
Such as might serve for models in the *Low Countries* ;  
Which, if they had been practised at Breda,  
Spinola might have thrown his cap at it, and ne'er took it.

D'autre part, il faut tenir compte des théâtres qui jouèrent les pièces. *The Unnatural Combat* et *Duke of Milan* furent représentés par les Comédiens du Roi, la première pièce au Globe, le seconde à Blackfriars. Au Phœnix (Drury Lane), par les Comédiens de la Reine, furent donnés *Maid of Honour* et *New Way*.

Or nous savons, par les pièces à date sûre, que Massinger écrivit pour les Comédiens de la Reine <sup>2</sup> en 1624 et en 1627. Avant *Bondman*, joué au Cockpit — même théâtre que Phœnix, sous un autre nom — par les Comédiens de la princesse Elizabeth, il donne ses pièces à la troupe du Roi. En 1626, *Roman Actor* est représenté par cette même troupe.

Il semble donc que *A New Way* doive être placé à une époque voisine de *Great Duke*. Boyle veut le mettre en 1625, parce qu'il tient à y reconnaître la main de Fletcher ; mais comme rien ne nous assujettit à cette opinion, il suffit de localiser ce drame à la date la plus vraisemblable dans la période postérieure à la prise de Bréda, — c'est-à-dire après le retour de Massinger aux Comédiens du Roi, en 1626, et avant son attachement définitif à leur troupe, en 1629.

Faute d'indices analogues à celui qui se trouve dans *A New Way*, il me paraît difficile de décider si *Maid of Honour* appartient à l'époque de *Renegado* ou à celle de *Great Duke*. Une petite particularité favorise peut-être la dernière hypothèse. Les titres de *A New Way*, *Maid of Honour* et *Great Duke* ont ceci de commun qu'ils spécifient que les pièces furent jouées « Au Phœnix, à Drury Lane » ; celui de *Renegado* ne parle que de « Drury Lane » Bien qu'il s'agisse, dans les quatre cas, de la même salle, il est possible que

---

1. En réalité, le théâtre ne passa à la troupe de la Reine qu'en 1625, date de l'avènement d'Henriette de France. Néanmoins le titre de *Renegado*, imprimé en 1630, mentionne les Comédiens de la Reine, comme les successeurs et héritiers naturels de ceux de la Princesse Elizabeth.

2. Voir note 2, plus haut.

l'identité de désignation indique que *Maid of Honour*, *New Way* et *Great Duke* font partie d'un même groupe de pièces <sup>1</sup>.

Quant à *Unnatural Combat* et *Duke of Milan*, il y a accord entre les critiques pour les mettre avant *Bondman*. En 1622, Fletcher et Massinger donnent aux Comédiens du Roi :

<i>Spanish Curate</i> . . . . .	Licence du 24 octobre
<i>Prophetess</i> . . . . .	— 14 mai
<i>Sea Voyage</i> . . . . .	— 22 juin

La date de l'impression de *Duke of Milan* nous force naturellement à accepter pour son apparition une période antérieure. Quant à *Unnatural Combat*, Massinger, dans la dédicace de ce drame, qu'il publia en 1639, l'appelle « une vieille pièce » — « an old play » — et il dit qu'elle fut « composée en un temps... où les ornements accessoires (prologues et épilogues) ne dominaient pas la structure de l'ensemble de l'ouvrage » <sup>2</sup>. Nous pouvons remarquer que *Sea Voyage* n'a ni prologue ni épilogue; *Prophetess* est dans le même cas; *Spanish Curate* en est pourvu. Il est, je crois, impossible de prendre au pied de la lettre la parole de Massinger et de délimiter un moment où le prologue et l'épilogue deviennent de rigueur. Pour ses propres pièces, Massinger adopta cette mode après 1630 <sup>3</sup>. En tout cas, son affirmation suffit pour rejeter *Unnatural Combat*, sinon tout au début de sa carrière, du moins en tête des pièces qu'il composa seul.

---

1. Le nom de « Phoenix » date, selon toute probabilité, de la réédification du théâtre après sa destruction en 1617. (V. *Cambridge History of English Literature*, 1910, vol. VI, page 262). Néanmoins, il a pu être plus ou moins usité, même après cet événement.

2. « It being composed in a time... when such by-ornaments were not advanced above the fabric of the whole work ».

3. *Emperor, Believe, Guardian, Bashful Lover*.

## ABRÉVIATIONS DES TITRES DE PIÈCES

### I. MÅSSINGER

<i>The Unnatural Combat</i> . . . . .	UC
<i>The Duke of Milan</i> . . . . .	DM
<i>The Bondman</i> . . . . .	B
<i>The Renegado</i> . . . . .	R
<i>The Parliament of Love</i> . . . . .	PL
<i>The Roman Actor</i> . . . . .	RA
<i>The Great Duke of Florence</i> . . . . .	GDF
<i>The Maid of Honour</i> . . . . .	MH
<i>The Picture</i> . . . . .	P
<i>The Emperor of the East</i> . . . . .	EE
<i>A New Way to pay Old Debts</i> . . . . .	NW
<i>The City Madam</i> . . . . .	CM
<i>The Guardian</i> . . . . .	G
<i>The Bashful Lover</i> . . . . .	BL
<i>Believe as you list</i> . . . . .	Bel

### II. COLLABORATION, REMANIEMENTS <sup>1</sup>

<i>The Tragedy of Sir John Van Olden Barnavelt</i> . .	Barn
<i>The Bloody Brother ; or, Rollo, Duke of Normandy</i>	BBr
<i>The Beggars' Bush</i> . . . . .	BBu
* <i>The Captain</i> . . . . .	Cap
<i>The Custom of the Country</i> . . . . .	CC
<i>The Coxcomb</i> . . . . .	Cox
* <i>Cupid's Revenge</i> . . . . .	CR
<i>The Double Marriage</i> . . . . .	DMA
<i>The Elder Brother</i> . . . . .	EB

---

1. Cette liste comprend également les pièces dont je conteste l'attribution à Massinger. Elles sont marquées d'une étoile.



<i>The Fatal Dowry</i> . . . . .	FD
* <i>The Faithful Friends</i> . . . . .	FF
<i>The Fair Maid of the Inn</i> . . . . .	FMI
<i>The False One</i> . . . . .	FO
<i>Henry the Eighth</i> . . . . .	HE
* <i>The Honest Man's Fortune</i> . . . . .	HMF
* <i>The Island Princess</i> . . . . .	IP
<i>The Knight of Malta</i> . . . . .	KM
<i>The Laws of Candy</i> . . . . .	LCa
<i>Love's Cure, or, the Martial Maid</i> . . . . .	LCu
<i>The Little French Lawyer</i> . . . . .	LFL
* <i>Love's Pilgrimage</i> . . . . .	LPi
<i>The Lovers' Progress</i> . . . . .	LPr
* <i>The second Maiden's Tragedy</i> . . . . .	2MT
* <i>The Two Noble Kinsmen</i> . . . . .	2NK
* <i>The Old Law</i> . . . . .	OL
<i>The Prophetess</i> . . . . .	Pro
<i>The Queen of Corinth</i> . . . . .	QC
<i>The Spanish Curate</i> . . . . .	SC
<i>The Sea Voyage</i> . . . . .	SV
<i>Thierry and Theodoret</i> . . . . .	TT
<i>The Virgin Martyr</i> . . . . .	VM
<i>A Very Woman; or, the Prince of Tarent</i> . . . . .	VW
* <i>A Cure for a Cuckold</i> . . . . .	CCK

### III. PIÈCES ÉTRANGÈRES A MASSINGER

Fletcher . . . . .	<i>Bonduca</i> . . . . .	Bon
— . . . . .	<i>The Chances</i> . . . . .	Ch
— . . . . .	<i>The Faithful Shepherdess</i> . . . . .	FS
— . . . . .	<i>The Humorous Lieutenant</i> . . . . .	HL

Beaumont, Fletcher. . .	<i>A King and no King</i> . . . . .	King
— . . . . .	<i>The Knight of the Burning Pertie</i> . . .	KBP
Fletcher. . . . .	<i>The Loyal Subject</i> . . . . .	LS
Beaumont . . . . .	<i>The Masque of the Inner Temple</i> . . .	Masque
Fletcher. . . . .	<i>The Mad Lover.</i> . . . .	ML
Fletcher, X. . . . .	<i>The Maid in the Mill</i> . . . . .	MM
Beaumont, Fletcher. . .	<i>The Maid's Tragedy</i> . . . . .	MT
Beaumont, X. . . . .	<i>The Noble Gentleman.</i> . . . .	NG
Fletcher, X. . . . .	<i>The Nice Valour ; or, the Passionate Madman</i> . . .	NV
— . . . . .	<i>The Night-Walker ; or, the little Thief.</i> . .	NWalk
	<i>Four Plays in One</i> . . . . .	4P
Beaumont . . . . .	<i>Induction, Triumph of Honour, Triumph of Love</i>	
Fletcher. . . . .	<i>Triumph of Death, Triumph of Time</i>	
Beaumont, Fletcher. . .	<i>Philaster</i> . . . . .	Ph
Fletcher. . . . .	<i>The Pilgrim.</i> . . . .	Pil
— . . . . .	<i>Rule a Wife and have a Wife</i> . . . . .	Rule
Beaumont, Fletcher. . .	<i>The Scornful Lady</i> . . . . .	SL
Fletcher. . . . .	<i>Monsieur Thomas</i> . . . . .	Th
— . . . . .	<i>Valentinian.</i> . . . .	Val
— . . . . .	<i>The Wild Goose Chase</i> . . . . .	WGC
Beaumont. . . . .	<i>The Woman-Hater</i> . . . . .	WH
Fletcher. . . . .	<i>A Wife for a Month.</i> . . . .	WM
— . . . . .	<i>Women Pleased</i> . . . . .	WPI
Beaumont, Fletcher. . .	<i>The Women's Prize ; or, the Tamer Tamed</i> . . .	WPr
Fletcher. . . . .	<i>Wit without money.</i> . . . .	WWM
Beaumont, Fletcher. . .	<i>Wit at several weapons.</i> . . . .	WSW

TABLE DE  
L'« ÉTUDE SUR LA COLLABORATION DE MASSINGER  
AVEC FLETCHER ET SON GROUPE »

---

CHAPITRE I. — Un aspect du théâtre élizabéthain.

CHAPITRE II. — Versification.

CHAPITRE III. — Attribution.

CHAPITRE IV. — La Collaboration dramatique.

CHAPITRE V. — Les pièces remises à neuf.

CHAPITRE VI. — La langue dramatique.

Conclusion.

Bibliographie.



## TRADUCTIONS

Le lecteur français peut faire connaissance avec Massinger par l'intermédiaire d'Ernest Lafond, qui a publié, en 1864, la traduction de quatre drames : *The Fatal Dowry* (par Massinger et Field), *The Bondman*, *The Picture*, *The Virgin Martyr* (par Dekker et Massinger).

Dans les *Contemporains et Successeurs de Shakespeare*, d'Alfred Mézières, quelques fragments sont donnés, extraits de *The Virgin-Martyr*, *The Fatal Dowry*, *The Duke of Milan*, *The City-Madam*, *A New Way...*

Le chapitre VIII de ce volume contient plusieurs scènes, qui ont été choisies en vue de montrer quel peut être l'intérêt d'un tableau dramatique par Massinger. Cet appendice présente de nouveaux textes, destinés à compléter l'idée que l'on peut se faire du poète.

*The Maid of Honour*, donnée intégralement, permettra d'abord de saisir la technique de Massinger, l'art avec lequel il expose et développe une intrigue ; c'est un bel exemple de logique théâtrale. En même temps, *The Maid of Honour* est le meilleur répertoire de passages caractéristiques : les différents chapitres sur la pensée de Massinger sont excellemment illustrés par cette œuvre où les caractères sont frappants et étudiés, où l'auteur a clairement exprimé ses idées sur la vie des passions, sur l'amour, la religion, la politique.

Après ce drame, j'offre des morceaux qui reflètent quelques autres prédilections du dramaturge. Son affection pour les hommes de l'art, sa curiosité médicale, seront découvertes, d'une façon que l'on peut dire amusante, par la scène de *A Very Woman* ; sa psychologie tératologique, par celle de *The Unnatural Combat*, où l'on reconnaîtra aussi une finesse plus nuancée que les plus beaux passages de *The Maid of Honour* n'en peuvent montrer. La grande délibération de *Believe as you list* nous transporte au milieu du Sénat de Carthage, qui résiste, pour l'honneur, au représentant de Rome, mais n'ose aller assez loin dans l'indépendance pour reconnaître publiquement le caractère royal d'Antiochus. Nous n'y verrons pas seulement quelques beaux discours de plus, ni une nouvelle leçon de politique étrangère, mais surtout la figure du grand homme que Massinger se plaît à exalter, et dont nous pouvons comparer le courage à celui de l'héroïque Camiola.

Enfin, une scène assez courte tirée de *The Custom of the Country* nous assurera de l'aisance avec laquelle Massinger traite un tableau qui repose sur une situation extrêmement paradoxale, et dûe au plus grand hasard. L'émotion qui s'en dégage nous fait oublier l'invraisemblance d'une aussi tragique coïncidence.

Le langage de Massinger se prête assez facilement à être rendu en français ; ces extraits pourront donc également compléter notre jugement de son style, que j'ai suivi d'aussi près que possible. Cette éloquence abondante, peu recherchée dans le détail, périodique et souvent assez enchevêtrée, mais de construction toujours solide et apparente, manque de ces qualités imaginatives et indéfinissables qui rendent presque intraduisibles des textes d'une valeur poétique plus subtile. Elle perd fort peu à passer dans notre idiome.

Le lecteur se mettra aisément au courant des intrigues tirées de pièces de Massinger seul, en se reportant aux analyses du chapitre VII. Les deux autres passages sont précédés de quelques notes qui le renseigneront sur le nécessaire.

Je rappelle que *The Custom of the Country* est un drame de Fletcher et Massinger, joué vers 1619. — *A Very Woman* est un drame de Fletcher, remanié par Massinger en 1634.

## I

### UNE CURE PSYCHOTHÉRAPIQUE

#### *A Very Woman*, acte IV, scène II

[Le fils du duc de Messine, Cardenès, a brutalement provoqué Antonio, prince de Tarente, sur une querelle amoureuse à propos de sa fiancée, Almira, fille du viceroy de Sicile. Il a été blessé et le docteur Paulo a entrepris, avec succès, sa guérison. Mais sa maladie a orienté Cardenès dans la voie de la vertu ; il se livre aux plus cruels remords de sa vie passée. Nous allons voir Paulo essayer de vaincre la mélancolie qui gagne le cerveau de son malade].

Le Viceroy. — Le Duc de Messine. — Paulo. — Cuculo [*au service du Viceroy*]

PAULO. — Tout est comme je vous le dis, princes ; vous serez ici même témoins de ses lubies, de sa mélancolie et de l'idée exagérée qu'il a de ses torts. Son inhumanité envers don Antonio a déchiré son âme en tant de mor-

ceaux, — chacun étant une idée diverse, — que, pareille à l'arc-en-ciel, elle présente, tantôt une couleur, tantôt une autre et qu'enfin toutes s'évanouissent. Il dit qu'on pourrait s'épuiser et mourir, soit à force de veiller, soit à force de jeûner, soit à force de penser ; à toutes ces fantaisies je donne ma peine, m'opposant aux mauvaises et choyant les bonnes. Pour cela, j'ai préparé mes instruments, aménageant sa chambre avec des trappes et des dessous <sup>1</sup> ; parfois je présente de bons esprits de l'air, de mauvais de la terre, pour détruire ses intentions ou les encourager, quand elles sont louables. C'est un noble naturel ; pourtant, parfois, il croit que, ce que j'accomplis grâce à des stratagèmes, est dû à quelque talent magique.

[*Entre Cardenès un livre à la main*].

Le voici qui vient, sans qu'on l'ait appelé. — Je vous prie : que lisez-vous, monsieur ?

CARDENES. — Une thèse étrange, qui m'intrigue beaucoup : c'est que toutes les âmes, pareillement, sont des instruments de musique ; les aptitudes de tous les hommes, des cordes identiques, mais qu'on peut toucher bien ou mal ; et alors elles rendent un son mélodieux ou discord.

[*Paulo sort*]

Combien, alors, ai-je joué sur les miennes en mauvais musicien ! je suis déchu du haut sommet de ma naissance et de mon éducation, pour ressembler au paysan le plus sauvage ; j'ai lu mon orgueil dans l'humilité pacifique d'Antonio, et pourtant il montrait là plus de vaillance que moi. Esprit de paix, tu accompagnes les cœurs intrépides et leur donnes une résistance qui dépasse tous les maux. En calme résignation, le prince de Tarente m'a vaincu plus que les blessures qu'il me fit ; donc, cesse de vivre pour les hommes, exclus la lumière de tes yeux, jette-toi sur ce lit [*il le fait*], et, avec un morne soupir, exhale ton âme...

[*Paulo rentre, déguisé en religieux*].

Qu'es-tu ? apparition ou homme ?

PAULO. — Homme, et envoyé pour te donner des conseils.

CARDENES. — Le désespoir m'a bouché les oreilles. Tu ressembles à un saint religieux.

PAULO. — J'en suis un ; envoyé par le docteur Paulo, pour te dire que tu es trop cruel envers toi-même, tandis que tu veux prodiguer à autrui compassion et secours. L'ordre auquel j'appartiens m'ordonne de te reconforter. J'ai appris tes sentiments contradictoires et tourmentés ; écoute seulement mon histoire. Dans ma jeunesse, je n'avais qu'un ami, aussi bon et parfait que le ciel forma jamais homme ; cet ami était fiancé à une femme

---

1. Trapdoors, and descents.



très belle (la Nature était fière de cette œuvre) ; un amour réciproque les possédait tous deux ; le cœur de la dame logeait dans le sein de mon ami ; le sien, dans celui de la dame.

CARDENES. — Ne parle plus d'amour, bon père ; c'est là l'excès qui m'a perdu <sup>1</sup> ; et je l'ai en horreur à présent, comme quand nous avons la fièvre, nous prenons en horreur les mets qui nous firent tomber malades.

PAULO. — Cependant, le récit vaut la peine que vous l'entendiez. Cette dame fiancée, — oublieux des liens et des devoirs qui attachent un ami, — éperonné par l'incontinence, je la poursuivis traîtreusement ; repoussé par elle, et réprouvé par mon ami, méprisé par les honnêtes gens, — ma conscience toute desséchée, je convertis mon amour en rage frénétique ; et, mené par ce guide trompeur, je provoquai mon ami, dans cette cause mauvaise, pour que, l'épée à la main, nous pussions décider qui, de lui ou de moi, avait le plus de droits dans cet amour. Mais la fortune, qui, rarement, ou jamais accorde le succès au bon droit et au mérite, le fit tomber sur mon épée. Le sang, le sang si cher, le sang d'un ami, versé par un scélérat — moi-même — dans une cause si monstrueuse et si inique, me pèse sur la conscience.

CARDENES. — Et, après cela, as-tu eu le courage de vivre si vieux ? c'est un prestige évoqué par des charmes <sup>2</sup> : un homme n'aurait pas survécu. Es-tu tranquille en ton cœur ?

PAULO. — Oui, comme le sommeil des enfants.

CARDENES. — Ma faute n'était pas aussi grande ; pourtant j'ai vidé mon cœur de toute joie, pour n'amasser que des soupirs. Quels furent les procédés qui t'ont fait vivre si longtemps en paix ?

PAULO. — Le repentir sincère, qui me purifia ; alors la raison m'assura que j'étais pardonné et me tourna vers mon chapelet.

[il sort].

CARDENES. — Je me suis trompé de chemin ; la conscience trop tendre me fait oublier mon honneur ; je n'ai point commis de crime pareil, et pourtant je dépéris ; lui, au contraire, après avoir donné quelques larmes de vraie contrition, dort sans inquiétude. Ha ! où se tient la paix de conscience, que j'en achète ? Nulle part, pas dans cette vie. On dit que Jupiter plaça deux vaisseaux, l'un plein de miel, l'autre de fiel, à l'entrée de l'Olympe ; la Destinée, brassant là ces deux substances ensemble, ne laisse personne passer avant d'avoir bu ce mélange. De là vient que nous n'avons pas une seule heure dans la vie où nos plaisirs n'aient pas une saveur de souffrance,

---

1. « It was my surfeit », textuellement : j'en ai eu une indigestion.

2. Il veut dire, — répondant lui-même à sa première question : « Qu'es-tu ? apparition ou homme », que le religieux est assurément une pure vision, car un homme en chair et en os n'aurait pu survivre au remords d'un tel crime.

où nos amertumes soient sans trace de douceur. L'amour a le goût des deux ; la vengeance, — cette hypocrisie altérée de nos âmes, qui nous pousse à convoiter ce qui nous fait le plus de mal, — n'est pas toute sucrée : il s'y mêle de l'aigreur.

LE DUC. — N'est-ce point là un étrange phénomène ?

LE VICEROI. — On n'a jamais rien vu de pareil.

CUCULO. — Sa cervelle a péri par ses blessures ; allons ! je savais qu'il en viendrait là.

LE VICEROI. — Paix, homme de sagesse.

CARDENES. — Le plaisir est l'hameçon du mal ; de même, l'insouciance, et ce que généralement l'on cherche à la Cour. Et pourtant, il y a des jouissances légitimes. L'honneur est un sommet où le mérite a le droit d'aspirer ; l'honneur, qui étreint la toute parfaite justice dans ses bras, — qui ne demande pas plus d'égard qu'il n'en donne, qui ne fait rien qu'il ne soit prêt à endurer. — Ceci me rend foi ; mais j'ai trouvé ce qui est juste : si don Antonio m'avait fait ce que, moi, je lui fis, je l'aurais tué ; un affront aussi ignoble, et en public, mon laquais ne le tolérerait pas ; alors, en tout honneur, lui ayant fait ce tort, je vais lui donner réparation sur moi-même ; ainsi honneur, justice, et pleine satisfaction, sont accomplis équitablement ; c'est décidé, je veux le faire.

[*Il tente de se frapper ; on s'élance, et le désarme*].

On me prend toutes les armes !

LE DUC. — Dieu bénisse mon fils !

[*Paulo entre, déguisé en soldat, avec un esclave anglais, déguisé en courtisan*].

LE VICEROI. — Le dévoué docteur est revenu.

LE DUC. — Homme extraordinaire ! Comment lui payer cette dette ?

CUCULO. — Celui qui l'accompagne est un des esclaves qu'il vient d'acheter, dit-il, pour l'aider dans la cure. C'est un Anglais de naissance, mais de manières françaises, — esclave raffiné.

LE VICEROI. — C'est un très bel esclave.

CUCULO. — Les esclaves anglais le sont toujours, j'ai vu un esclave anglais bien plus beau que son maître : voilà une question politique qui mérite votre réflexion.

PAULO. — Sur ta vie, montre que tu sais parfaitement ta leçon ; pas tant de révérences, esclave.

CARDENES. — Mes intentions sont pénétrées et satisfaites ; car je voulais un soldat et un courtisan pour me mettre l'esprit en repos sur quelques doutes que je n'ai pas encore résolus.

PAULO. — Votre docteur nous a fait entrer, monsieur.

L'ESCLAVE. — Et nous sommes à votre service ; quoi que vous désiriez, commandez.

CARDENES. — Vous paraissez être un courtisan engagé dans la course de l'amour ; en honneur, jusqu'où est-on assujetti à courir ?

L'ESCLAVE. — Ecoutez : il ne faut pas épargner de dépense, mais s'habiller brillamment ; on peut, aussi, être prodigue de serments, pour gagner la faveur d'une maîtresse ; ne pas craindre d'accéder à elle par l'intermédiaire de sa chambrière. Vous pouvez lui faire des cadeaux, et de toutes sortes : banquets, bals, fêtes ; ce sont là jeux permis. Il ne faut pas lui interdire un grand choix de soupirants ; ni vous fâcher, si vous trouvez un rival auprès d'elle. Il faut édifier sur vos mérites personnels, et être toujours étranger à l'ennemi de l'amour, la jalousie ; car cela entraîne...

CARDENES. — Assez, cela me touche.

[*L'esclave anglais sort*].

Je n'ai jamais observé ces règles. — Maintenant parle, vieux soldat, dis-moi le comble de l'honneur ?

PAULO. — N'offenser personne ; ne jamais révéler les secrets d'un ami ; subir, plutôt que commettre, une injustice ; provoqué, ne point trahir un ennemi, ni manger à la table de celui que l'on étouffe de flatteries ; sans rougir, dire pourquoi l'on porte des cicatrices : est-ce pour la cause de sa conscience, ou les a-t-on gagnées en combattant pour la justice ? — viser à ce qui est juste ; — si dans notre démenche, nous sommes tombés dans des iniquités, vouloir qu'elles ne soient plus ; — il est misérable, dans son regret pour un tort commis, de mourir ; l'honneur consiste à avoir le courage de vivre et à réparer le mal.

LE VICEROI. — Voyez comme il le prend <sup>1</sup>.

LE DUC. — Homme remarquable !

PAULO. — Celui qui lutte contre les passions, et en triomphe, est doué du plus haut mérite, le courage passif.

[*Il sort*].

CARDENES. — Tu m'as touché, soldat ; oh ! cet honneur porte l'empreinte authentique ; si tous les soldats professaient ton excellente religion ! Dans mon âme troublée, l'accord se rétablit, et les dissonances se changent en harmonie divine ; quelle paix délicieuse je sens à présent ! j'en suis transporté.

[*Musique*].

LE VICEROI. — Comme il reste immobile !

CUCULO. — Ecoutez ! de la musique !

---

1. How he winds him : comme il l'entortille



LE DUC. — Avec quel art ce praticien recompose l'esprit dispersé ! avec habileté, il reconstitue le pur joyau de sa pensée, brisé en pièces, et naguère presque perdu.

[*Rentre Paulo, habillé en philosophe, accompagné par un bon et un mauvais génie*<sup>1</sup>, *qui chantent en stances amœbées ; pendant l'exécution du morceau, Paulo se retire, et revient dans sa tenue habituelle*].

LE VICEROI. — Voyez Paulo, ce Protée, sous un nouveau costume.

PAULO. — Retirez-vous ; je le ramènerai bientôt à la parfaite santé, n'en doutez pas.

LE DUC. — Maître en ton grand art !

LE VICEROI. — Nous te tiendrons pour tel.

LE DUC. — Et nous nous ingénerons à trouver des honneurs pour lui.

CUCULO. — Je veux être malade, exprès pour prendre la médecine de ce docteur.

[*Tous sortent, sauf Cardénès et Paulo*].

CARDENES. — Docteur, tu as accompli la guérison d'un corps de façon à émerveiller l'univers, et presque guéri un esprit qui touchait à la démence. Avec joie je vois maintenant que c'est vous qui, pour me redonner la santé, avez inventé les différents spectacles que ma mélancolie pensait parfois que vous évoquiez par la magie, et qu'elle prenait d'autres fois pour de pures illusions. Vous avez été mon religieux, mon soldat, mon philosophe, mon poète, mon architecte, mon physicien<sup>2</sup> ; vous avez travaillé pour moi, plus que vos esclaves ne peinaient pour vous aider : dans votre chant moral, prononcé par votre bon et mauvais génies, vous m'avez fait gagner un cœur content et avez banni le chagrin : il ne manque plus rien à mes vœux, que de voir encore, si c'était possible, Don John Antonio.

PAULO. — On expédiera des lettres dans toutes les parties de la Chrétienté, pour l'informer de votre rétablissement, dont à présent, Monsieur, je ne doute pas.

CARDENES. — De quels honneurs, de quelles récompenses puis-je vous combler !

PAULO. — Que mes efforts aient si bien réussi, est une récompense suffisante. Je vous en prie, retirez-vous, Monsieur : pas trop d'air si vite.

CARDENES. — J'obéis.

---

1. On peut supposer que les génies sortent par les trappes, dont, autrement, on ne voit pas l'usage en cette scène.

2. « Poète », parce qu'il a composé le poème chanté par les génies, « architecte » et « physicien » [physician], par les aménagements matériels qui ont servi à la cure.

## II

## LA VIOLENCE ET L'EXTRAORDINAIRE DANS LA PASSION

*The Unnatural Combat.* Acte IV, scène II.

MALEFORT. — Quelles sont ces flammes qu'activent en moi mes désirs déréglés ? La torche qui les alimente ne fut pas allumée à ton autel, Cupidon : justifie-toi, et n'accepte pas cette responsabilité ; et affirme plutôt, que ce brandon infernal, qui me réduit en cendres, fut, par les sœurs à la chevelure de serpents, jeté dans mon cœur coupable. O pourquoi ai-je été assez maudit pour avoir des enfants ? le sang de mon fils (qui, pareil à la chemise empoisonnée d'Hercule, s'attache à toutes les parties de mon être), — ce sang que ma haine lui arracha avec tant d'avidité, — peut admettre quelque faible excuse ; mais mon amour très impie pour ma pure fille Theocrine, non ; puisque ma passion (disons plutôt, ma scélératesse incontinence), qui la poursuit, est un crime plus grand que n'importe quelle haine dont j'écraserais mon innocence. Avec quels artifices je me suis trompé moi-même, et n'ai point senti la chaleur dévorante qui maintenant se déchaîne furieuse ! Pourquoi ma tendresse pour elle ? Sous le couvert de ce déguisement d'affection, le mal a pénétré en moi. Je pensais qu'il n'était point blâmable de la couvrir de baisers, d'enlacer mes bras à son cou si délicat, et, par ces ombres trompeuses d'affection paternelle, je me suis longtemps abusé ; mais à présent la réalité est trop évidente. Comme je m'efforçai d'être tenu, dans son opinion, pour le plus admirable en courtoisie, en beauté, en mine ! j'enviais celui qui était mis avant moi ; et pourtant, ce que je voulais ne m'était pas encore révélé. Mais mes feux ne firent que croître ; et, avec joie, je l'appelais « maîtresse », oubliant volontairement le nom de « fille », et préférant être, par elle, nommé « serviteur » <sup>1</sup>, plutôt que du titre respectueux de « père ». Pourtant, quand j'étais éveillé, je ne nourrissais point d'espérances immondes, mais, dans mes sommeils agités, je pensais souvent qu'elle était trop proche de moi, et alors, tout en dormant, rougissais de mon imagination ; une fois qu'elle était passée (et, les yeux ouverts, je ne la condamnais pas), j'étais transporté du plaisir de ce rêve. Cependant, malgré ces tentations, ma raison en moi plaide contre elles, et me commande d'éteindre ces feux abominables ; et je le ferai ; je vais la renvoyer à celui qui a pour elle un amour légitime. — Hé là, dehors !

[*Entre Theocrine*].

---

1. « Servant », corrélatif de « mistress », dans la langue amoureuse du temps.

THEOCRINE. — Mon père, avez-vous appelé ?

MALEFORT. — A peine la regardé-je, que toute la force de cette raison dont je me vante m'abandonne, et que la passion reprend son empire usurpé. — Personne d'autre n'est donc à mes ordres ?

THEOCRINE. — Je suis bien malheureuse, mon père, si personne vous doit plus d'obéissance que moi.

MALEFORT. — Ceci est pire que de l'insoumission. Laisse-moi seul.

THEOCRINE. — A genoux, mon père, — aussi vrai que j'ai toujours réglé mon vouloir sur le vôtre, et que j'ai aimé et haï par vos yeux, je vous conjure de me dire quelle est la nature de ma faute, qui vous a irrité ; assurément, elle vient de ma faiblesse, non de ma méchanceté, et, une fois adouci, au prix de ma soumission, j'espère que vous la pardonnerez ; et, une fois que votre amour m'aura accordé ce pardon, si le moindre manquement de ma part vous fait, à l'avenir, souvenir de cette faute, — puissé-je sombrer à jamais sous votre commandement redouté, mon père.

MALEFORT. — Astres de ma naissance ! Qui peut ne pas s'éprendre de cette humilité, qui donne du charme... Aimable dans ses pleurs !.. Les entraves qui, naguère encore, semblaient s'alléger, ne font que peser plus lourdement sur moi.

THEOCRINE. — Cher père !

MALEFORT. — Paix ! Il ne faut pas que je t'entende.

THEOCRINE. — Ni que vous me voyiez ?

MALEFORT. — Non : ton aspect, tes paroles, sont des sortilèges.

THEOCRINE. — Puissent-ils donc avoir la puissance de calmer la tempête de votre courroux ! Hélas, mon père, si je savais seulement en quoi je fais mal, dans mon repentir, je montrerais mon regret de ce qui est passé, et, dans mon affection, désormais, tuerais toute occasion de pécher, ou cesserais de vivre ; car la vie, sans votre faveur, est pour moi un fardeau que je serais prête à rejeter.

MALEFORT. — Ah ! si mon cœur pouvait se fendre en deux, afin d'expirer, et que la cause de tout fût ensevelie en ma mort ! Pourtant, je ne sais... Tu me supplies avec une éloquence tellement victorieuse, que, t'opposer un refus, prouverait que j'ai sucé le lait des tigresses ; relève-toi ; et moi, — mais d'une façon confuse et mystérieuse, — je vais t'expliquer tout. Ce que l'univers entier admire et exalte en toi comme des perfections, — ce sont pour moi des tares affreuses, et des châtiments de la nature. Si tu étais née difforme, tordue aussi bien dans les membres de ton corps que par la disposition de ton esprit ; avec des lèvres de négresse, un nez aplati, des yeux troubles, un front bombé, avec la taille d'une naine, mais la ceinture d'une géante ; un souffle empesté, les jambes goutteuses ; et si une lèpre répugnante



avait envahi ton corps, et avait éloigné de toi toute société humaine, — j'aurais été bienheureux.

THEOCRINE. — Quoi ! auriez-vous souhaité qu'un monstre (tel est ce que vous avez décrit, ou pire encore) vous eût appelé père ?

MALEFORT. — Oui, plutôt que de te voir maintenant (eussé-je dû te noyer dans la mer), apparaître comme tu fais, nouvelle Pandore, avec les clairs yeux de génisse de Junon, le front de Minerve, les joues rougissantes d'Aurore, la fraîche jeunesse d'Hébé, les seins moëlleux de Vénus, et les pieds d'argent de Thétis.

THEOCRINE. — Mon père, vous avez aimé et chéri ces dons, et souvent forcé (par les éloges hyperboliques que vous répandiez sur eux) ma modestie à se défendre par une rougeur qui courait sur ce teint pâle que vous preniez plaisir à nommer : le blanc le plus pur.

MALEFORT. — Et dans cette coupe je bus le poison que je sens à présent dispersé par toutes mes veines, toutes mes artères. Pourquoi es-tu si cruelle pour moi ? Ta beauté extérieure a mené contre moi une guerre féroce, à qui chair ni sang ne pouvaient résister ; mais, pour ne point me laisser d'espoir de liberté, de l'arsenal des forces de ton âme, traîtreusement, tu as mobilisé des auxiliaires pour renforcer ce qui, déjà, en soi, était trop puissant. Ta beauté donna la première charge ; mais ton obéissance, secondée par ton affection et ton zèle vigilant à plaire, et à servir mes goûts, en tout ce qui pouvait créer en moi quelque satisfaction, — comme le tonnerre, rompit toute opposition ; et, les troupes de ma raison une fois débandées, mes appétits victorieux commencèrent une sanglante exécution, et me forcèrent à attacher, avec des mains trop complaisantes, mes propres chaînes, et, avec une sorte de joie enivrante, à tirer gloire de ma captivité.

THEOCRINE. — Pour moi, mon père, en ce que vous dites, je suis l'ignorance même.

MALEFORT. — Et continue à l'être ; car, si tu savais les armes que tu portes contre moi, tu te maudirais, — mais cela ne t'aiderait en rien à me secourir : et ce serait cruauté en moi de blesser cette innocence immaculée, — si coupable qu'elle me fasse. En un mot, ta surabondance de qualités est ton défaut ; tes vertus, des vices ; et ton humble soumission, bien plus mauvaise que revêche indocilité et qu'orgueil ; tes yeux, qui transportent tous les autres spectateurs, aussi mortels que ceux du basilic ; tes larmes, versées dans ta douleur pour tout ce que je souffre, un outrage plein de superbe, et non un signe de pitié ; et, t'entendre parler en ta défense, — même en gestes silencieux, — rendrait ma plaie, déjà profondément gangrenée, incurable : et par conséquent, s'il est vrai que tu ne veuilles pas, par ta présence, évoquer de nouvelles furies pour me tourmenter, je te conjure, par

l'autorité d'un père (et c'est ma misère que je n'ose croire légitime de te solliciter sous un nom plus intime), — sans réplique, de me quitter.

THEOCRINE. — Ma soumission n'a jamais appris à discuter vos ordres, mais à les servir de bon gré ; pourtant il me faut — puisque votre décision m'interdit de connaître ma faute, — me lamenter de mon sort.

[*Elle sort*].

MALEFORT. — Oh ! pourquoi faut-il que j'aie une raison qui me fasse discerner le bon chemin, et pourtant que je suive le mauvais ! Lorsque je la regarde, je brûle d'ardeur, et, en son absence, je suis glacé par les vents froids de la jalousie, à penser qu'un autre goûterait jamais ces jouissances qui me sont refusées ; laquelle de ces afflications apporte le moins de torture, j'ai peine à le distinguer. N'y a-t-il donc pas de remède ? Non : mon entendement me le dit ; et je vois que, par mes destins contraires, il est déterminé que, des deux côtés, je suis misérable.

[*Entrent Montreville et un huissier*].

L'HUISSIER. — Le voilà qui se promène, Monsieur, dans la plus grande contrariété ; il a renvoyé Mademoiselle, tout en pleurs ; mais quelle est la cause de tout cela, c'est encore affaire de conjecture.

MONTREVILLE. — Je la devine, mais il faut que je me fasse une conviction plus avancée. Je vais le sonder, en particulier ; donc, quittez la pièce.

L'HUISSIER. — Je pars, Monsieur.

[*Il sort*].

MALEFORT. — Ha ! qui me dérange ? Montreville ! pardonnez-moi.

MONTREVILLE. — Je voudrais que vous puissiez vous pardonner vous-même ! Je dis cela avec la hardiesse d'un ami ; et pourtant, avant qu'il soit trop tard, offrez réparation du tort vivant que votre légèreté a fait au gouverneur et à son fils ; que dis-je, à vous-même : là commence ma peine.

MALEFORT. — Je voudrais bien n'avoir pas d'autre motif de deuil, que leur mécontentement. Car j'ose justifier...

MONTREVILLE. — On ne doit pas faire tout ce que l'on oserait. Nous sommes entre nous, ami. J'observai votre changement d'humeur, d'un œil plus exact, peut-être, que d'autres ; et, pour ne pas perdre de temps à me répéter, — votre étrange attitude envers votre charmante fille.

MALEFORT. — Je voudrais bien que vous trouviez un autre thème à traiter.

MONTREVILLE. — Je n'en veux point d'autre ; et sur celui-ci je veux insister. Combien ridicule et exposé aux commentaires...

MALEFORT. — Assez !

MONTREVILLE. — ... vous vous êtes rendu, cela me confond ; — et si les fréquentes preuves d'affection et d'amitié, échangées entre nous, sont estimées de vous à leur juste valeur, comme elles gardent tout leur poids à mes

yeux, — aucun trouble intérieur ne devrait être pour vous-même d'un aspect si affreux, que vous ne soyez tenu de me le révéler, à moi, et desceller vos plus secrètes pensées ; oui, même si les plus innocentes étaient des péchés criants.

MALEFORT. — Elles le sont peut-être ; et, par conséquent, ne soyez pas curieux d'apprendre ce qui, une fois connu, doit faire que vous me haïssiez.

MONTREVILLE. — N'en croyez rien ; je suis à vous, dans le bien et dans le mal ; et vous ne trouverez pas en moi une amitié de mots, mais d'action ; et ici même je jure que, dès que je connaîtrai la maladie, — si vous le permettez, j'y porterai remède. Est-ce démençe ? Je suis familièrement lié avec un homme aux connaissances sans fond, qui saura, par des charmes et des herbes, vous rendre la raison ; ou (supposez que vous soyez ensorcelé), lui, par des incantations plus puissantes, et des rites magiques, vous guérira. Est-ce colère du ciel ? avec de la pénitence et des sacrifices, apaisez-la. Il n'est rien, au-delà de ces maux, que je puisse imaginer de redoutable ; dans votre réputation et votre fortune, vous êtes tranquille ; d'autant plus que votre fils impie est supprimé, lui qui vous rendait suspect à l'Etat ; — et votre pure fille...

MALEFORT. — Oh ! ne me poussez pas plus avant !

MONTREVILLE. — Est-ce là ce qui vous gêne ? Eh bien ! qu'a-t-elle fait ? a-t-elle subi le naufrage de son honneur, ou conspiré contre votre vie ? ou scellé un contrat avec le diable d'enfer, pour recouvrer son jeune Inamorato<sup>1</sup> ?

MALEFORT. — Rien de tout cela, et pourtant, — ce qui doit augmenter votre stupéfaction, — innocente en sa personne, elle m'a fait une blessure ; où ? ne le demandez pas. Pourtant, je ne sais comment je me laisse persuader par la confiance que j'ai en l'affection que vous professez envers moi, de vous confier mon secret le plus cher ; je vous prie, ne m'en faites pas reproche, si ce n'est avec une sorte de pitié, et sans insulter à mon infortune.

MONTREVILLE. — Allez.

MALEFORT. — Cette même fille...

MONTREVILLE. — Quel est son crime ?

MALEFORT. — Elle est trop belle pour moi.

MONTREVILLE. — Ha ! comment cela ?

MALEFORT. — Et je l'ai regardée plus que n'aurait dû faire un père, et je meurs de la posséder comme époux.

---

1. Mot italien : son amant.



MONTREVILLE. — Qu'à Dieu ne plaise !

MALEFORT. — Et c'est là tout le réconfort que vous me pouvez donner ! Où sont les secours promis, vos charmes, vos herbes, les incantations et les rites magiques de votre savant à la profonde doctrine ? Rien de tout cela est-il capable de rompre ce sortilège ? Non, il faut que je sois mon propre médecin et que, sur moi-même, j'opère une cure désespérée.

MONTREVILLE. — Ne vous moquez pas de moi : enjoignez-moi ce qui vous plaira, et, à tout risque, je l'entreprendrai. Quels moyens avez-vous pratiqués pour éteindre ce feu infernal ?

MALEFORT. — Tout ce que j'ai pu imaginer, mais en vain ; et cependant, parfois, l'absence donne une sorte de relâche à la fureur de cette rage.

MONTREVILLE. — Cessez donc de la voir.

MALEFORT. — C'est mon dernier refuge, et c'était mon intention, — ce l'est toujours, — de demander votre aide.

MONTREVILLE. — Ordonnez.

MALEFORT. — Voici donc : vous avez un fort, dont vous êtes maître absolu : portez-y ma fille ; et, pour que sa vue ne nourrisse plus mes flammes, — que je sens quelque peu amoindries, — au nom de tous les liens de l'amitié, je vous conjure (et il faut que vous le garantissiez par un serment solennel), — même si la passion, à présent calmée chez moi, faisait rage plus violemment que jamais encore et me contraignait à désirer la revoir de nouveau ; — même si j'employais la persuasion mêlée de menace ; bien plus : ajoutez-y ceci : même si, voyant l'insuccès de ces moyens, je levais les bras, ainsi, m'agenouillais à vos pieds, et les baignais de larmes ; — même si j'employais prières, malédictions, jurements, imprécations, seulement pour la regarder, fût-ce de loin — je vous conjure d'être toujours inflexible.

MONTREVILLE. — Si c'est votre plaisir, monsieur, que je sois inébranlable, je m'y efforcerai.

MALEFORT. — Vous devez jurer d'être inexorable, aussi vrai que vous désirez écarter de votre ami le pire mal dont le destin pouvait l'accabler.

MONTREVILLE. — Eh bien, je vous obéirai. Mais quelle réponse donner au gouverneur ? — ceci, — et c'est important, — n'a point encore été examiné.

MALEFORT. — Laissez-moi ce soin. Je vais tout de suite régler la façon dont vous la surprendrez ; ne soyez point effrayé de ses exclamations.

MONTREVILLE. — Soyez ferme dans votre résolution : je ne faillirai pas en ce qui touche mon rôle.

MALEFORT. — Soyez-en à jamais béni !

III

UN GRAND DÉBAT DE POLITIQUE EXTÉRIEURE AU SÉNAT  
DE CARTHAGE

*Believe as you list.* Acte II, scène II.

[Amilcar. — Hanno. — Asdrubal. — Carthalo].

AMILCAR. — Dirigez votre barque dans le juste milieu entre ces deux extrémités, — voilà ce qui réclame notre réflexion la plus sérieuse.

HANNO. — Je ne sais de quel côté je dois pencher.

AMILCAR. — Les raisons qu'allègue cet homme, pour prouver qu'il est Antiochus, sont si pleines de sens, et l'attestation de ses compatriotes si exacte sur tous les détails, que, ne pas lui montrer notre compassion, ce serait un acte de barbare cruauté.

CARTHALO. — Sous réserve de votre approbation, permettez-moi d'exprimer ce que je pense. Nous sommes tenus de peser, non ce que nous devons faire sous le rapport de l'honneur, en nous laissant entraîner par notre pitié, mais ce que nous pouvons faire sans compromettre la sûreté de l'Etat.

ASDRUBAL. — Et c'est bien, en effet, la principale considération ; car, admettons que ce soit là le véritable Antiochus : nous ne saurions, sans danger, — que dis-je ? — sans notre perte certaine, — lui accorder faveur ni protection.

HANNO. — Nous avons redouté et éprouvé la puissance de Rome, et il faut nous attendre, si nous la provoquons, à des représailles, non point mesurées à la nature de notre tort, mais laissées sans limites à son interprétation, qui admet rarement des bornes. Qui ne sait que le tribut que Rome reçoit de l'Asie est son principal soutien ? et que les autres provinces défraient à peine la dépense qui sert à les maintenir dans la soumission ? Ces provinces, nominalement, c'est possible, rendent le Romain terrible : mais sa force, sa faculté de nuire, sont, — incontestablement, — tirées d'Asie. Et alors, pouvons-nous espérer que ceux qui prêteraient leur concours pour lui arracher ces ressources, seront tenus pour être moins que des ennemis capitaux, et ne seront pas, comme tels, poursuivis et châtiés ?

CARTHALO. — Je voudrais bien que nous fussions débarrassés de lui.

ASDRUBAL. — Le procédé le plus sûr est de le remettre aux mains de l'intrépide Flaminius.

HANNO. — Et, par là, d'obliger Rome, par un service sans égal.

AMILCAR. — Si mon pouvoir était absolu — mais je n'en ai que le titre, et encore d'une façon temporaire, puisque je ne suis élu par vous Prince du Sénat que pour un an — je m'opposerais à vos desseins, au lieu de m'efforcer de les réfuter à force d'arguments. Néanmoins, bien que je ne sois pour vous qu'un simple compatriote, ne flairez pas en moi d'abus de pouvoir, si, par mon avis, je contredis vos opinions plus autorisées. Rappelez en votre esprit la gloire de vos ancêtres (gloire qui ne fut pas imitée, comme elle l'aurait dû être), et souvenez-vous avec quelle dépense d'argent et de sang ils défendirent leur liberté, et maintinrent égale la balance de l'empire entre Carthage et Rome la superbe ; — et, quoique la foi punique soit flétrie par nos ennemis, — nos confédérés, nos amis, et dix-sept rois, nos alliés, virent qu'elle était ferme comme le destin. Nos forces navales surpassaient les leurs ; et notre armée de terre, par le nombre, était bien au-dessus de la leur, bien qu'inférieure en armement et en discipline (nous le disons à notre honte) ; quant à notre cavalerie, en plate campagne, que de fois rompit-elle leurs pilums ; et mit-elle en déroute leurs légions apeurées !

HANNO. — Je l'avoue, ceci ne peut se contredire.

AMILCAR. — Si c'est là ce que nous lisons dans nos archives ; si nous y voyons que notre pays a été le sanctuaire où des rois puissants ont couru chercher protection, et où ils la trouvèrent : il ne faut pas que la postérité apprenne que nous sommes assez dégénérés de la race dont nous sortons, pour que, animés d'une sorte de terreur servile de la puissance romaine, nous allions, en quelque sorte, nous prostituer à sa convoitise dévorante, en livrant à son étreinte avide un homme qui a l'aspect de notre confédéré, et qui, dans la solide confiance qu'il avait en notre intégrité et notre jugement impartial, a fait de ce séjour son autel.

CARTHALO. — Je me range de votre avis, mais dans la mesure où ceci pourra se faire sans danger pour nous.

ASDRUBAL. — Nous ensevelir dans sa chute, vous devez nécessairement reconnaître que ce serait pitié irréfléchie, qui ne conviendrait en aucune manière à la raison d'un homme sage.

CARTHALO. — Entendons, face à face, accusateur et accusé, et alors, suivant que nous serons impressionnés par les arguments de l'un ou de l'autre, prenons une décision, selon que nous serons déterminés par la considération de notre sécurité ou de notre honneur.

AMILCAR. — Au nom du Sénat, priez le Romain, T. Flaminius, de nous éclairer de sa prudence.

HANNO. — Et amenez le prévenu devant la cour.

AMILCAR. — Que les dieux de Carthage nous guident dans le bon chemin !



[*Flaminius entre*].

ASDRUBAL. — Avec quelle gravité il nous aborde !

CARTHALO. — Comme s'il voulait commander, au lieu de discuter ce qu'il veut.

AMILCAR. — Plaise à votre seigneurie de prendre sa place.

FLAMINIUS. — En courtoisie de simple particulier, en tant que je suis T. Flaminius, je puis vous remercier ; mais, siégeant ici comme ambassadeur de Rome (et c'est un honneur qui vous est fait), pour vous informer de son vouloir (que vous êtes tenu de servir, non de discuter,) je dois, non pas emprunter — (quelle bassesse!) — mais prendre (comme tribut dû à celle qui est justement appelée maîtresse du globe terrestre), la liberté de vous reprocher votre lenteur à faire justice à sa grandeur. Le fait seul qu'elle croit, en ma personne, que cet imposteur fut suborné par les Asiatiques, dans leur espoir de future indépendance, et poussé à usurper le nom de feu Antiochus, devrait apaiser vos doutes pointilleux : toutes preuves ultérieures sont pur superflu.

CARTHALO. — Monseigneur, monseigneur, vous empiétez trop sur nos droits.

ASDRUBAL. — Nous ne sommes pas menés par une foi aveugle.

HANNO. — Et, même si nous voulions garder l'amitié de Rome, nous ne devons pas nous démettre de la liberté de notre vouloir ni de nos jugements, pour acquitter ou condamner, selon que nous l'ordonnera son caprice impérial.

CARTHALO. — Nous ne reconnaissons pas, non, nous ne reconnâtrons jamais, qu'elle ait un pouvoir au-dessus du nôtre. Carthage est toujours son égale.

AMILCAR. — Si vous pouvez prouver que cet homme est un imposteur, il subira la peine qu'il mérite. Sinon, vous vous rendrez compte que vous n'avez pas de souveraineté ici.

HANNO. — Citez le prévenu : puis, à votre plaisir, attaquez-le.

FLAMINIUS. — Ce manque d'égards, nous nous en occuperons plus tard.

AMILCAR. — Nous en affronterons les risques, de toute façon. Lorsque, avant d'avoir ouï la cause, sur votre requête, nous avons emprisonné ce roi ou imposteur, nous vous accordâmes plus de faveur que nous ne vous en devons.

UN OFFICIER [*dans la coulisse*]. — Place au prévenu !

[*Entrent Antiochus, en habit royal, Berecinthius. Trois marchands. Garde*].

ANTIOCHUS. — Ce costume dont vous m'avez revêtu s'accorde mal avec l'austérité où j'ai vécu dernièrement.

BERECINTHIUS. — Un beau brillant ne gâte pas la substance la plus riche, mais la met en valeur ; que votre langage, haut et majestueux, dise ce que vous êtes de naissance : un roi.

ANTIOCHUS. — Salut au Sénat ! Nous considérons vos hommages comme rendus. Restez assis. Titus Flaminius, nous nous souvenons de vous. En tant que vous êtes ministre officiel de Rome, je vous permets de rester couvert.

FLAMINIUS. — Comment !

ANTIOCHUS. — Mais, en tant que nous sommes un roi puissant à la cour duquel vous avez présenté vos respects, et dont vous avez recherché la faveur, vous décelez votre orgueil, et la grossièreté plus qu'impertinente de vos manières. Ployer le genou, en vous souvenant de ce que nous sommes, vous siérait beaucoup mieux.

FLAMINIUS. — Ha !

ANTIOCHUS. — Nous avons parlé ; mais c'est déchoir de notre hauteur que de tenir conversation avec un être si fort au-dessous de nous.

BERECINTHIUS. — Admirable !

AMILCAR. — Le Romain a la figure d'un homme qui a vu le loup. Comme l'assurance d'Antiochus l'intimide !

ASDRUBAL. — Qu'il soit ce qu'il veut ! il a la mine d'un roi, et je dois vous dire que je suis stupéfait, moi aussi.

ANTIOCHUS. — Sommes-nous devenu tellement différent de ce que nous étions, depuis notre désastre dans l'entreprise grecque, que vous nous considérez comme un prodige étrange, tel qu'on n'en a jamais vu en Afrique ? Antiochus vous parle, le roi Antiochus, et il revendique d'être payé, par votre accueil, de l'affection et des faveurs qu'il vous accorda. Rappelez à votre mémoire votre sincère ami et confédéré, qui refusa, par égard pour vous, l'amitié que lui offrait le peuple romain. Ce vil enchanteur m'a-t-il environné de tels nuages, dans votre esprit trompé par son assurance que j'étais mort depuis longtemps, que, même présent, les rayons de ma majesté ne peuvent percer la brume épaisse, amassée par ses charmes méchants, et ne vous éclairent pas assez pour que vous me reconnaissiez ? Je m'adresse à vous, seigneur Amilcar : aujourd'hui je vous vois Prince du Sénat, mais, quand vous étiez moins haut placé, je vous ai vu à ma cour, assisté du grave Hanno, d'Asdrubal, de Carthalo, piliers de la grandeur carthaginoise. Je vous reconnais tous. Antiochus n'a jamais mérité d'être traité avec tant de mépris.

AMILCAR. — De mépris ? non ! Nous voyons en vous l'aspect du roi Antiochus, mais, à défaut de preuves plus fortes que celles que vous avez encore produites pour nous persuader que vous l'êtes, nous ne pouvons vous approcher que comme un homme soupçonné.

ANTIOCHUS. — De quel crime ?

FLAMINIUS. — De subornation et d'imposture.

ANTIOCHUS. — Faites taire la langue impudente de cet individu. O Majesté ! Avec quelle rapidité une courte éclipse a-t-elle fait que ton éclat, comme s'il n'avait jamais lui sur les hommes, est oublié ! Mais vous refusez de m'entendre en roi : ne me refusez pas, en justice, ce que vous accordez aux gens du commun, pleine liberté de me justifier, sans qu'il m'interrompe (et après avoir entendu ce qu'il me reproche) — de ce dont, dans sa haine, il m'accuse.

AMILCAR. — Vous l'avez.

ANTIOCHUS. — Puisque ma condition présente le veut ainsi, je vous remercie. Lève-toi, maudit agent du mal, et accumule en un seul tas toutes les machines inventées par le diable, ton maître, pour perdre l'innocence. Baigne dans le poison ta langue ensanglantée, et que tes paroles, pleines d'amertume autant que de haine, s'évertuent à tromper ces généreux auditeurs. Fais-moi, dans tes accusations forgées de toutes pièces, coupable de crimes tels, que les noms mêmes en sont inconnus à mon innocence : j'affronterai cette charge. Et, quand tu auras lancé toutes les flèches de ton carquois, empennées de calomnies, et dirigées par la cruauté, en vain : — alors ma sincérité, cachée encore à présent, débarrassée dans sa force des montagnes de tes inventions spécieuses, apparaîtra sous un aspect lumineux, et montrera ta maîtresse fardée, la Menterie, dépouillée des couleurs empruntées et bâtarde, sous sa vraie forme et sa laideur.

BERECINTHIUS. — Je suis transporté !

1<sup>er</sup> MARCHAND. — O plus que royal seigneur !

AMILCAR. — Silence !

2<sup>me</sup> MARCHAND. — Le monstre se prépare à parler.

BERECINTHIUS. — Et, toujours, ce sourire scélérat annonce les méchancetés qui vont suivre.

FLAMINIUS. — Puisque l'assurance venue d'un homme de ma situation, de ma qualité, de mon rang, n'est pas assez forte, auprès de vous, pour anéantir ce hardi imposteur, et laver notre gouvernement du moindre soupçon de tyrannie, je veux bien oublier un instant que je suis Romain, dont les arguments sont soutenus par son épée, non polis <sup>1</sup> par sa langue. Cette créature que voici, qui s'intitule Antiochus, je la connais pour être un juif apostat, bien que d'autres disent que c'est un Grec tricheur, nommé Pseudolus, qui entretient une putain à Corinthe. Mais je veux venir aux preuves réelles, les on-dit et les bruits étant peu dignes d'être répandus par ma gravité, et entendus par la vôtre. C'est un fait patent que le roi Antiochus fut

---

1. Filed. — Certaines éditions ont : filled.



tué en Grèce ; que son corps, à la demande de ses sujets, leur fut rendu ; que ses cendres furent ramassées sur le bûcher funèbre, recueillies dans une urne d'or, et gardées dans le monument royal des monarques d'Asie. Telle fut la clémence de M. Scaurus, le vainqueur romain, dont le triomphe ne fut orné que de la statue d'Antiochus <sup>1</sup>. Mais supposez qu'il eût survécu (ce qui est impossible), peut-il tomber sous l'angle de votre raison que cet imposteur (s'il était l'homme qu'avec impudence il affirme être), aurait erré vingt-deux interminables années, pareil à un vagabond, par le monde, au lieu de tenter, en suppliant, la clémence de Rome ?

HANNO. — Soupçons sagaces !

FLAMINIUS. — Un maçon de Callipolis, avant ce jour, eût tout autant de présomption, et fut, comme cet imposteur, saisi par de serviles Asiatiques. Et un second, un Crétois de vile condition, soutint la même chose. Tous les siècles ont connu des hommes qui usurpèrent le nom et la personnalité de princes défunts. N'est-il pas aussi évident que le jour, que ce misérable, instruit par ces pauvres Asiatiques, ne fait que jouer le rôle de feu Antiochus ? qu'il est payé par eux pour susciter une révolte, — ce qu'ils appellent, eux, libération, ou restauration ? Et voulez-vous, vous qui, pour votre prudence, êtes réputés les sages et les oracles de l'Afrique, vous mêler des affaires de ce mystificateur, affaires dont aucun monarque, moins imprudent et moins écervelé que n'était Antiochus, ne se chargerait ?

ANTIOCHUS. — Je voudrais, en effet, être mort, plutôt que d'entendre ceci et de vivre.

FLAMINIUS. — Je confesse qu'il a quelques traits du roi Antiochus, mais pour la plupart, c'est un effet de l'art. Puis, observez quelle sorte d'hommes le soutiennent : des proscrits, des bannis ; le meneur de cette troupe séditieuse, c'est un Flamine turbulent, devenu gras à force de ne rien faire...

BERECINTHIUS. — C'est moi.

FLAMINIUS. — ... et bouffi du vent de son ambition.

BERECINTHIUS. — Sauf le respect de ce lieu, tu mens. Je suis parvenu à cette corpulence <sup>2</sup>

.....  
AMILCAR. — [Je m'incline] devant votre déesse. Elle vous protège contre une fouettée.

HANNO. — Expulsez-le, il dérange la cour.

---

1. Au lieu de comporter l'exhibition du cadavre d'Antiochus. Par « statue », entendre une image quelconque, peut-être de cire, couverte d'habits royaux.

2. Lacune de deux vers dans le manuscrit. « Je m'incline » est une conjecture (I bow to). Berecinthius disait probablement que son embonpoint était dû à la castration qu'il avait subie comme prêtre de Cybèle.

BERECINTHIUS. — Je trouverai encore un endroit pour me soulager en hurlant mes griefs.

[*Les officiers sortent, emmenant Berecinthius*].

FLAMINIUS. — Si vous m'avez, en chassant ce sot furieux, donné un avant-goût de votre sévérité, transformez cela en banquet, et parachevez votre grande justice, en livrant ce prétendant <sup>1</sup> menteur au châtement de la loi, et faites-lui subir la même peine qu'ont justement soufferte ceux qui le précédèrent dans la même machination.

ANTIOCHUS. — S'il est vrai que vous désirez laisser un souvenir noble à la postérité, réservez une oreille à ma défense, et gardez-vous — gardez-vous, dans l'intérêt de votre propre sagesse, — de laisser la conviction que ce démon subtil veut planter en vous, y prendre racine, avant de m'avoir entendu. Voulez-vous savoir la vérité, la cause réelle, pour laquelle le pauvre Antiochus est si longtemps resté caché ? Bien que, ouvrant une plaie, que le temps à quelque peu cicatrisée, je doive y verser de l'huile et du soufre bouillants, — je vais, dans le récit de ma lamentable histoire, réfuter point par point mon perfide accusateur. Je vous en prie, concevez — dans la mesure où votre compassion vous le permettra, — combien grande fut l'affliction et la torture de mon âme, quand je considérai que la violence de mon ambition mal bridée avait fait de la Grèce le fatal sépulcre de tant de milliers d'hommes braves et forts <sup>2</sup>, qui auraient pu tenir bon dans la défense de mon propre royaume, et constituer une aide toute prête pour mes confédérés. Après cette déroute, et ma retraite à Athènes, sous un déguisement, la honte de ce déshonneur, — même eussé-je eu alors le front de cet homme, — m'aurait détourné de me faire jamais voir là où j'étais connu : et telle, alors, fut ma résolution.

AMILCAR. — Ceci admis, où allâtes-vous ?

ANTIOCHUS. — Comme châtement imposé à moi-même, et proportionné à ma légèreté obstinée, — renonçant au monde, j'allai dans un désert.

FLAMINIUS [*à part*]. — Ceci s'accorde avec le témoignage des esclaves que j'ai fait tuer <sup>3</sup> ; mais je dois dédaigner cela.

AMILCAR. — Qu'est-ce qui vous tira de cette vie austère ?

ANTIOCHUS. — Les conseils d'un grave philosophe me portèrent à me faire connaître pour celui que j'étais de naissance. Et, de tous les potentats d'Afrique, pour établir la vérité sur ma vie et ma condition, je préférai la république de Carthage.

---

1. False pretender, « prétender » étant sans doute à la fois un « prétendant » et un « hypocrite ».

2. Voilà qui correspond à la bataille d'Alcazar-Kébir.

3. Voir acte II, scène 1.

FLAMINIUS. — Comme la plus propre à être trompée.

ANTIOCHUS. — Ceci n'est pas loyal.

AMILCAR. — Monseigneur, si je ne puis l'obtenir par des prières, il faut que je vous ordonne le silence, — ou l'absence, — ce que vous préférerez.

FLAMINIUS. — Un ton si péremptoire ?

ANTIOCHUS. — Pour me justifier de tout soupçon de faux et d'imposture, dans ce rouleau, écrit de ma royale main, vous pouvez lire un rapport exact de tous les détails, réponses, dépêches, points, doutes et difficultés, entre moi et vos ambassadeurs, envoyés pour négocier avec moi.

AMILCAR. — Allez chercher les archives.

ANTIOCHUS. — Je désire qu'on le fasse. La vérité cherche la lumière. Et, lorsque vous aurez comparé ces documents, si vous y voyez le moindre désaccord sur un point important,

*[On apporte les registres]*

décidez que je suis tel que ce menteur me peint à vos yeux. Mais, si vous remarquez que ces mesures confidentielles discutées dans mon cabinet, et, exception faite de vos ambassadeurs et de moi-même, cachées à tous, concordent de tous points, jugez si un Grec tricheur, un Pseudolus, ou un juif apostat, put jamais arriver à pénétrer des secrets si profonds et si graves.

HANNO. — Syllabe pour syllabe, il y a identité.

AMILCAR. — Ceci est impossible, si nous n'avons pas devant nous le véritable Antiochus.

FLAMINIUS. — Ou plutôt un magicien, et qui est inspiré comme par un Python <sup>1</sup>.

CARTHAGO. — Niaiseries !

ANTIOCHUS. — Vous voyez qu'il ne négligera aucune vétille, dont sa haine peut s'emparer, pour écarter de moi votre faveur et votre affection. Maintenant, ma mort, base la plus ferme où il édifie la force de ses assertions, si vous voulez bien la peser avec votre sagesse accoutumée, vous distinguerez que c'est pure fable. Si leurs intentions avaient été loyales, s'ils voulaient, de la sorte, donner confirmation de ce fait aux Asiatiques incrédules, pourquoi les Romains n'ont-ils pas permis que le cadavre qu'ils soutenaient être le mien fût examiné par ceux qui étaient intéressés à la grande cause, qui avaient été élevés avec moi, et étaient familiers avec les marques que je portais sur le corps, au lieu de s'en remettre à de pauvres prisonniers de guerre, dont ils tirèrent, en leur promettant liberté et récompense, les dépositions qu'ils savaient devoir favoriser leurs fins ténébreuses ? Rien était-il

---

1. C'est-à-dire un génie prophétique, comme celui qui emplît la Pythonisse ; — confusion, sans doute, entre le serpent Python et Apollon Pythien, son vainqueur.



plus facile que de me substituer un corps, de le placer sur un char solennel, et, avec une pompe funéraire, de l'enterrer dans un riche monument ; et alors, de proclamer : « Ceci est le corps d'Antiochus, roi de la Basse-Asie ? ».

FLAMINIUS. — L'honneur de Rome est accusé en ceci de machinations et de corruption ! Je ne veux pas en entendre davantage. Dans vos déterminations, considérez ce que c'est d'avoir et de garder Rome comme amie ou comme ennemie.

[*Il sort*].

AMILCAR. — Nous voudrions pouvoir vous recevoir en roi, puisque votre récit a eu un tel effet sur nous que nous penchons vers cette conviction. Mais puisque nous ne pouvons vous protéger comme tel, sans un danger certain, avant que vous soyez, par d'autres nations puissantes, proclamé sous ce titre, notre réserve raisonnable ne peut être blâmée, si nous vous conjurons d'aller, ailleurs, chercher justice.

ANTIOCHUS. — Où la trouverais-je, du moment que la force la fait fuir de chez vous, épouvantée ?

AMILCAR. — Et pourtant, prenez réconfort. Toutes les menaces de Rome ne nous contraindront pas à vous livrer. Pendant le peu de temps que vous restez à Carthage, vous êtes en sûreté. Prisonnier, vous ne l'êtes plus : vous êtes élargi. Dans la mesure de ce qui nous est permis, nous sommes vos amis. — La séance est levée.

[*Tous sortent, sauf Antiochus et les trois marchands*].

1<sup>er</sup> MARCHAND. — Cher seigneur, prenez courage dans votre liberté. Le monde vous est ouvert.

2<sup>me</sup> MARCHAND. — Nous trouverons le réconfort, lorsque nous en désespérerons le plus.

ANTIOCHUS. — Jamais ! Jamais ! De pauvres gens, même tombés, peuvent se relever, mais des rois comme moi, une fois asservis par la fortune, ne sont jamais affranchis.

#### IV

#### UNE SCÈNE ÉMOUVANTE

*The Custom of the Country.* Acte II, scène IV.

*La scène est à Lisbonne. Rutilio, gentilhomme italien, et débarqué en Portugal après naufrage, sans la moindre ressource, rencontre un jour l'orgueilleux Duarte, se prend de querelle avec lui, se bat, et le blesse à mort. Poursuivi, il se réfugie chez Madame Guiomar, qui se trouve être la propre mère de Duarte.*

*L'original de cette aventure frappante est dans le Persiles y Sigismonda de Cervantes, livre III, chapitre VI].*

[Guiomar. — Serviteurs].

GUIOMAR. — Il <sup>1</sup> n'est pas à la maison ?

SERVITEUR. — Non, Madame.

GUIOMAR. — Faites hâte, cherchez-le ; allez tous, et partout ; je ne me mettrai pas au lit avant que vous le rameniez. — Otez aussi les lumières ; la lune ne m'en prête que trop, pour découvrir mes craintes ; et les dévotions dont je vais m'acquitter sont écrites dans mon cœur, non dans ce livre ; et là, je les lirai sans flambeau.

[*Elle s'agenouille. Les serviteurs sortent*].

[*Rutilio entre*].

RUTILIO. — Je suis poursuivi ; toutes les portes <sup>2</sup> sont fermées ; nul espoir de fuite ; par derrière, par devant, des deux côtés, je suis cerné. Maudite fortune ! ennemie sur mer, ennemie sur terre ; sortir d'une affliction pour tomber dans une autre ! Que n'ai-je fait, des ondes avides, ma tombe, pour mourir obscur et innocent ; au lieu de périr, comme Néron, tout souillé de sang ! — Mais où m'a conduit ma terreur ? Je suis entré dans une maison ; toutes les portes ouvertes. Ce lieu, par l'ampleur de la pièce, les tentures et autres riches ornements, dont l'éclat perce le masque zibelin de la nuit, dit qu'il appartient à des gens opulents et haut placés. Pas un seul domestique debout ? Pas un murmure, pas un souffle ?

GUIOMAR. — Qui est là ?

RUTILIO. — D'après la voix, c'est une femme.

GUIOMAR. — Stefano ! Jasper ! Julia ! Qui est à mes ordres, là ?

RUTILIO. — C'est la dame du logis ; je vais courir lui demander protection.

GUIOMAR. — Parlez : qui êtes-vous ?

RUTILIO. — Entre tous ceux qui jamais respirèrent, un homme très malheureux.

GUIOMAR. — Je suis sûr que vous êtes un homme aux manières très mauvaises : autrement, vous n'auriez pu, avec si peu d'égards, envahir mon appartement. Où voulez-vous aller ? Que cherchez-vous ?

RUTILIO. — Pitoyable dame, écoutez-moi. — Je suis étranger, et, par ces mots, réponds à toutes vos questions ; étranger très infortuné, qui, pro-

---

1. Guiomar est inquiète de Duarte, qui l'a quittée après une scène où sa mère et le frère de celle-ci, Manuel, l'accablèrent de reproches justifiés par son insupportable arrogance.

2. Les portes de l'enceinte urbaine.

voqué par l'orgueil de mon ennemi, l'ai laissé mort dans la rue. La justice me poursuit, et, pour cette vie que j'ai ravie sans le vouloir, et en loyale défense, il faut que je perde la mienne, à moins que vous, dans votre charité, vous ne me donniez protection. Votre maison est maintenant mon sanctuaire ; et l'autel qu'avec joie je toucherais, votre suave miséricorde. Au nom de tout ce qui vous est cher, au nom de vos vertus, au nom de votre innocence, qui est au-dessus du pardon, — prenez pitié de moi !

GUIOMAR. — Etes-vous Castillan ?

RUTILIO. — Non, Madame, l'Italie revendique ma naissance.

GUIOMAR. — Je ne vous le demande pas dans l'intention de vous trahir. Si vous étiez dix mille fois Espagnol, — nation que nous, Portugais, détestons le plus, — je vous sauverais néanmoins, si j'en avais le pouvoir. Soulevez ces tentures ; derrière le chevet de mon lit, il y a un enfoncement ; entrez-y.

[*Rutilio se retire derrière le lit*].

Bon ; mais ne bougez pas de là, si les officiers viennent, comme vous pensez qu'ils feront ; je sais qu'ils doivent tant d'égards à ma maison, qu'ils me croiront sans difficulté, et ne pousseront pas leurs recherches.

RUTILIO. — Que les saints bienheureux payent, à ma place, la dette infinie que je vous ai !

GUIOMAR. — Comme il tremble ! à cette distance, je perçois le battement de son cœur. — Prenez réconfort : une fois de plus, je donne ma promesse de vous sauver. Tous les hommes sont exposés à de pareils accidents, en particulier, les braves. Et qui contestera que, la charité que je fais à cet étranger, mon fils unique, en quelque autre lieu, en a peut-être besoin, à son tour ?

[*Entrent : un page, des officiers de police, des domestiques, avec Duarte sur une civière*].

PREMIER SERVITEUR. — Maintenant, Madame, si jamais votre sagesse sut édifier des digues contre le débordement du désespoir, qui se précipite pour vous engloutir, faites un exact usage de votre grande prudence.

SECOND SERVITEUR. — Votre fils unique, Monseigneur Duarte, est assassiné.

PREMIER OFFICIER. — Son meurtrier, poursuivi par nous, fut aperçu par un enfant, alors qu'il entraît chez vous ; et c'est ce qui nous engagea à commettre cette intrusion, pour l'appréhender.

GUIOMAR. — Oh !

OFFICIER. — Madame !

PREMIER SERVITEUR. — Assurément, elle a le cœur brisé.

OFFICIER. — Madame !

GUIOMAR. — Arrière ! Ma douleur m'est si chère et si précieuse, que vous ne devez pas y avoir part, laissez-la, comme ces blessures qui saignent en



dedans, m'achever ! — [*à part*]. O mon Duarte ! une fin comme celle-ci, ton orgueil la prophétisait depuis longtemps ; tu es mort ; et, pour accroître mon infortune, ta triste mère doit, ou bien laisser volontairement sa foi jurée faire naufrage, ou bien permettre que tu tombes sans vengeance. Mon âme est partagée ; et l'amour pour mon fils, et le loyal accomplissement de mes devoirs d'hospitalité envers mon hôte, — choses qui, pour d'autres, sont des anges, pour moi sont des furies. La vengeance frappe à mon cœur, mais ma parole donnée lui en refuse l'entrée. Ne reste-t-il point de moyen terme, entre ces extrêmes : protéger le meurtrier, ou souffrir en cette bonne foi dont il fit son autel ? Amour maternel, cède : la faute étant commise ainsi, pour tenir une promesse dont le haut Ciel fut témoin, le Ciel voudra bien peut-être me pardonner !

[*Entrent : Manuel (frère de Guiomar), médecins, chirurgiens*].

MANUEL. — Il est trop tard ; il est perdu, sans guérison possible. En cette heure, où je devrais consoler, les reproches seraient hors de raison ; et pourtant souvenez-vous, ma sœur...

GUIOMAR. — Oh ! arrêtez ! Cherchez le meurtrier, et emportez le corps ; et, de la façon que vous jugerez la plus convenable, enterrez-le. Malheureuse que je suis, inaccessible à tout réconfort ! et par conséquent je conjure mes amis et parents, et vous-même, Monseigneur, de suspendre, pendant un certain temps, vos courtoises visites.

MANUEL. — Nous vous obéissons.

[*Tous sortent, emportant le corps ; Guiomar reste seule*].

[*Rutilio avancé*].

RUTILIO. — Mon courage me revient, et, maintenant, le Désespoir abandonne la place à l'Espérance.

GUIOMAR. — Qui que tu sois, toi à qui j'ai donné le moyen de vivre, — viens témoigner avec quel scrupule j'ai tenu ma promesse ; sois sans crainte ! Mais que ta face soit couverte, afin que, plus tard, je ne sois pas forcée de te reconnaître ; car l'affection maternelle peut revenir, une fois que je me suis acquittée de mon serment envers le ciel. Tu m'as ôté la respiration de mon cœur, la lumière de mes yeux enflés, en prenant la vie qui nourrissait la mienne. Cependant, la parole que j'ai donnée de vous sauver, je la tiens, parce que ce que vous fîtes ne fut pas commis par méchanceté. Vous n'êtes pas connu ; il n'y a nulle marque sur vous qui vous puisse dénoncer ; que la peur ne vous trahisse pas. Avec toute la rapidité que vous pouvez, fuyez loin de moi, que je ne vous voie jamais ; et, pour que l'indigence ne puisse faire obstacle à votre voyage, voici cent couronnes. Vous êtes à la porte maintenant, et, là-dessus, adieu à jamais.

[*Rutilio s'agenouille*].

RUTILIO. — D'abord, permettez-moi de tomber à vos pieds, et, sur eux, de payer l'hommage que je dois à votre bonté <sup>1</sup> ; puis, toutes bénédictions sur vous, et puisse le ciel vous rendre plus tard les joies que je vous ai ravies, et avec une riche usure ! Tant que vous vivrez, soyez nommée : « La déesse de l'hospitalité ».

---

1. Il faut comprendre qu'il lui baise les pieds.





## Index alphabétique

Acteurs (troupes d'), 44, 345 et suiv.

*Arden of Feversham*, 24.

Arnim (A. von), traducteur, 73.

Astley (Sir John), censeur, 51.

Aubrey, biographe, 55, 56.

Baker (D. E.), compilateur, 65.

Baker (G. P.), 72.

Bandello, 145.

Bandissin, traducteur, 73.

Beaumont (Francis), 4, 28, 29, 37, 38, 47, 48, 58, 78, 79, 81, 112, 117, 189, 270, 275, 310, 311. Voir aussi : Fletcher.

Bellingham, 55.

Berkeley (Lord), protecteur de M., 54.

Betterton, acteur-adaptateur, 64.

Bland (Sir Th.), protecteur de M., 55.

Boccace, 145.

Boyle, critique, 78, 90, 91, 262, 297, 346.

Buc (Sir George), censeur, 51 et suiv.

Carew (E.), auteur de *Tragedy of Marian*, 156.

Carnarvon (Lord), protecteur de M., 54.

Casserley, critique, 70.

Cayet (Palma), chroniqueur, 163, 165.

Cervantès, 131, 133, 134, 331.

Chapman (George), 5, 7, 20, 21.

Charles I<sup>er</sup>, roi d'Angleterre, 53, 322, 323, 337.

Chettle (Henry), 37.

Child (H.), critique, 56.

Cokaine (Sir Aston), poète, ami de M., 54, 57-61, 77, 78, 306

Colardeau, poète français, 76.

Coleman, auteur dramatique, 65.

Coleridge (Hartley), 39, 41, 44, 59, 68, 329.  
Coleridge (Samuel Taylor), 67, 68.  
Collier (Jeremy), 6.  
Courthope, critique, 39, 71.  
Coxeter, éditeur de M., 65.  
Cumberland (R.), adaptateur, 64.  
Cunningham (Francis), éditeur de M., 45, 54, 62, 69, 103.

Daborne, 38, 45-47, 77, 78, 81, 106.  
Davies (T.), 65.  
Davison, 45, 46.  
Day (John), 37.  
Dekker (Thomas), 32, 37, 45, 48, 81, 330, 352.  
Dion, chroniqueur, 162, 286.  
Dodsley, éditeur, 65.  
D'Urfey (Thomas), 64.

Ferriar (John), critique, 65.  
Feuillerat, 4 n., 89 n., 185 n.  
Field (Nathaniel), 38, 45-47, 77, 78, 81, 89, 100, 106, 352.  
Fleay, critique, 52, 54 n., 77, 78.  
Fletcher (John), 4, 7, 20, 21, 28, 29, 33-35, 37, 38, 45, 47, 48, 57, 58, 63, 67. —  
Collaboration 77 et suiv. — Style, 109 et suiv. — 125, 144, 151, 155, 176,  
180, 183, 189, 253, 270, 275, 284, 287, 296, 297, 303, 308-310, 341, 342,  
346. — Pour les pièces, voir *Massinger*.  
Foljambe (Sir P.), protecteur de M., 55.  
Ford (John), 5-7, 20, 35-37.

Gardiner, historien, 53.  
Garrick, acteur-auteur, 65, 66.  
Gebhart (E.), critique, 144.  
Gifford, critique, 42, 45, 56, 57, 61, 65, 67, 248, 329, 330, 337.  
Gilderslave, 52.  
Gosson (Stephen), 6 n.  
Götschenberger, adaptateur, 73.

Hallam (Henry), 68, 329, 337.  
Harness, éditeur, 71.  
Hatchet, 101.  
Hazlitt (Will.), 67, 215, 329, 330.  
Henslowe (Philip), 45 et suiv.

Herbert, comtes de Pembroke, protecteurs de M., 39-42, 55, 103, 287.

Herbert (Sir Henry), censeur, 51 et suiv., 322, 323.

Herz, 73.

Heywood (Thomas), 5 n., 26.

Horace, 159.

Jay (Sir Thomas), ami de M., 47, 55, 59.

Jonson (Benjamin), 5, 6 n., 7, 22, 32, 33, 48, 281, 295.

Josèphe, historien, 156.

Justin, historien, 138.

Kœppel, critique, 74, 130, 133, 165.

*A Knack to Know a Knave*, comédie, 166, 168.

Knivet (Sir P.), protecteur de M., 55.

Kyd (Thomas), 16, 17, 25.

Lafond, traducteur, 69, 75, 352.

Lamb (Charles), 67, 107.

Landau, 73.

Langbaine (G.), 40, 42, 45, 47, 57, 77, 78.

Lee (Sir Sudney), 52.

Lessing, 73.

Lowell, 69, 71, 72, 248.

Lucain, 116.

Lyly (John), 17, 31.

Machiavel, 24.

Marlowe, 7, 11, 16-18, 24, 25, 27, 29, 30, 78.

Marston (John), 25, 126, 130, 315.

Martial d'Auvergne, 126.

Mason, 65.

Massinger (Arthur), père du poète, 39-42, 287, 327.

Massinger (Philip), *passim*.

— et Jonson, 6 n., 35.

— et la religion, 42, 328 à 338.

Pièces écrites ou remaniées par Massinger :

*Barnavelt*, 21, 53, 65, 80, 90, 100, 301, 302, 321.

*Bashful Lover*, 6, 48, 51, 65, 100, 102, 113, 126, 134, 138, 144, 189, 190,  
236, 276-278, 286, 288, 290, 291, 293, 303, 306, 310, 315, 345, 347.

*Beggars' Bush*, 54, 64, 80, 87, 97.



- Believe as you list*, 21, 49, 52, 53, 65, 69, 93, 111, 113, 152, 163-165, 178, 179, 181, 277, 278, 301-303, 305, 306, 324, 345, 347, 352, 365-373.
- Bloody Brother or Rollo*, 47, 54, 64, 81, 89, 154, 179, 263.
- Bondman*, 52-54, 64-66, 102, 110, 126, 130, 132, 138-141, 147, 158, 181, 236, 254-262, 270, 271, 278, 285, 288, 298, 301, 304, 306, 311, 314, 316, 317, 319, 321, 324, 325, 342, 345, 346, 352.
- City Madam*, 35, 49, 65, 95-97, 113, 123, 124, 166, 167, 173-176, 178, 180, 185, 190, 191, 228, 279-281, 286, 294, 297, 305, 306, 345, 352.
- Coxcomb*, 48, 81.
- Custom of the Country*, 80, 85, 86, 97-99, 101, 102, 113, 353, 373-377.
- Double Marriage*, 29, 64, 81, 89.
- Duke of Milan*, 29, 49, 50, 55, 64, 65, 93, 102, 113, 116, 132, 140, 141, 147, 152, 155-159, 162, 181, 201-208, 215-226, 270-272, 283, 300, 301, 304-306, 313, 316-318, 345-347, 352.
- Elder Brother*, 54, 64, 66, 81, 313.
- Emperor of the East*, 56, 60, 65, 126, 130, 137, 141-145, 147, 181, 270-272, 275, 276, 286, 312, 319, 320, 345, 347.
- Fair Maid of the Inn*, 81, 100, 113.
- False One*, 22, 80, 81, 90, 91, 110, 116.
- Fatal Dowry*, 46, 64, 66, 72, 81, 102, 103, 120-122, 228, 229, 284, 292, 314, 318, 352.
- Great Duke of Florence*, 35, 53, 55, 65, 66, 95, 112, 113, 166-169, 180, 185, 236, 242-248, 263-266, 272, 278, 283, 288, 290, 291, 296, 299, 319, 323, 345-347.
- Guardian*, 34, 48, 49, 54, 65, 95, 102, 110, 113, 166, 167, 169-174, 180, 261, 262, 268, 282, 296, 300, 341, 345, 347.
- Henry VIII*, 20, 66, 80, 100, 187.
- King and Subject*, 53, 322, 323.
- Knight of Malta*, 80, 81, 85, 87, 99-101, 284, 313.
- Laws of Candy*, 81, 284.
- Little French Lawyer*, 80, 94, 101.
- Love's Cure*, 81, 87, 98, 113, 298.
- Lovers' Progress*, 29, 54, 56, 81, 93, 104, 137.
- Maid of Honour*, 16, 49, 53, 55, 65, 96, 98, 100, 102, 103, 107, 108, 112, 113, 116, 119, 122, 123, 126, 149-152, 178, 181, 182, 211-215, 235-242, 253, 254, 272-276, 282-285, 287, 288, 291-293, 296, 299, 300, 302, 303, 305-307, 310, 314, 319, 322, 324-326, 329, 330, 332-337, 339, 340, 345-347, 352.
- New Way to Pay Old Debts*, 35, 66, 95, 96, 166, 167, 174, 176-180, 228, 249-253, 262, 263, 267, 279-282, 286-288, 296, 306, 345-347, 352.

- Parliament of Love*, 65, 100, 110, 113, 126-130, 151, 180, 181, 236, 296, 298, 315, 345.  
*Picture*, 65, 99, 100, 110, 116, 126, 145-148, 181, 228, 269-272, 274-276, 284, 285, 299, 300, 305, 317, 345, 352.  
*Prophetess*, 64, 81, 89, 90, 101, 116, 347.  
*Queen of Corinth*, 81, 85, 86, 88, 95, 100-102, 283, 313.  
*Renegado*, 65, 98, 100, 102, 126, 131-134, 136, 159, 181-183, 287, 328-332, 341, 345, 346.  
*Roman Actor*, 22, 48, 49, 51, 55, 60, 65, 93, 98, 102, 134-138, 141, 152, 159-163, 165, 186-189, 191-195, 207, 228-235, 277, 278, 286, 304, 314, 320, 321, 342, 345, 346.  
*Sea-Voyage*, 64, 81, 347.  
*Spanish Curate*, 54, 64, 66, 81, 94, 95, 97, 100, 102, 104, 347.  
*Spanish Vice-Roy*, 52.  
*Thierry and Theodore*, 52, 81, 89, 93, 98, 179.  
*Unnatural Combat*, 29, 65, 93, 100, 102, 113-116, 152-158, 180, 181, 195, 200, 207, 286, 293, 294, 297, 298, 300, 303, 304, 345-347, 352, 359-364.  
*Very Woman*, 81, 82, 285, 352, 353-358.  
*Virgin-Martyr*, 48, 63, 64, 72, 73, 81, 102, 313, 330, 352.

Pièces de Beaumont et Fletcher où la collaboration de Massinger est contestée :

- Bonduca*, 89, 284.  
*Captain*, 87, 98, 105.  
*Cupid's Revenge*, 29, 89, 93.  
*Faithful Friends*, 98, 111.  
*Faithful Shepherdess*, 7, 83, 84, 111, 112, 270.  
*Four Plays in One*, 276.  
*Honest Man's Fortune*, 105.  
*Humorous Lieutenant*, 102, 111, 112, 270.  
*Love's Pilgrimage*, 102, 137.  
*Loyal Subject*, 97, 99, 102, 111, 283, 284, 321.  
*Mad Lover*, 87, 103, 284.  
*Maid's Tragedy*, 29, 89, 93, 104, 321.  
*Night-Walker*, 137, 151.  
*Philaster*, 85, 103, 111, 137.  
*Pilgrim*, 97, 137.  
*Rule a Wife and have a Wife*, 87, 94, 101, 104, 187.  
*Scornful Lady*, 287, 309.  
*Triumph of Death*, 98, 103, 104.  
*Triumph of Honour*, 103, 104, 310, 311.  
*Triumph of Love*, 98, 103, 104.

*Valentinian*, 89, 93, 284.  
*Wife for a Month*, 92, 101.  
*Wild Goose Chase*, 102.  
*Woman-hater*, 87, 180.  
*Woman's Prize*, 308.  
*Women Pleased*, 104, 105, 170.

Meissner, 43, 73.  
Mézières (A.), critique, 40, 69, 75, 352.  
Middleton (Thomas), 7, 26-28, 32, 37, 45, 176.  
Mohun (Lord), 54.  
Montgomery (Lord), 54-55.  
Musset (A. de), 147.

North (Sir Th.), 169.  
Northbrooke (John), 6 n.

Oliphant, 78.  
Ovide, 113 et suiv., 159.

Painter, conteur, 145, 147, 149, 333.  
Pembroke, voir Herbert.  
Pepys (Samuel), 63, 64.  
Phelan, critique, 41, 55, 56, 61, 62.  
Prölss, critique, 73.

Rapp, critique, 69, 74.  
Rowe, auteur dramatique, 64, 76.  
Rowley (William), 37, 38, 45, 81, 130.

Saintleger, 55.  
Sampson (W.) and Markham (C.), 156.  
Schelling, critique, 81.  
Schlegel, critique, 69, 74.  
Schröder, traducteur, 73.  
Scott (Sir Walter), 175.  
*Second Maiden's tragedy*, 157.  
Shakespeare, 7, 9, 12, 17-20, 22, 25, 26, 31-34, 56, 59, 81, 85, 88, 89, 117, 137,  
144, 147, 151, 191, 209, 228, 253, 267, 289, 293, 297, 301, 308, 327, 341.  
Shirley, 35, 36, 50, 51, 58, 60.  
Sidney (Sir Philip), 6, 39, 72.  
Singleton (W.), parent de M., 56.



- Smith (James), 57.  
Stanhope (Lady), protectrice de M., 54.  
Stephen (Leslie), critique, 69.  
Suétone, 159, 162, 286.  
Swaen, 46.  
Swinburne (Algernon), 69, 70, 248.  
  
Taine, 69, 75.  
Thorndike, critique, 85.  
Tieck, 69, 73.  
Tourneur (Cyril), 25.  
Trévenet (De), critique, 75-76.  
  
Ward, critique, 54, 70, 248, 282, 329.  
Webster (John), 5, 6, 7, 26-28, 37, 130, 157, 228, 332.  
Wiseman (Sir R.), protecteur de M., 55.  
*Wit and Fancy in a Maze*, 48.  
Wood (Anthony A.), 41, 43, 50, 56, 57, 62 n.  
Wursbach (W. von), 74.  
  
Zonaras, chroniqueur, 141, 143.



# Table

CHAPITRE I <sup>er</sup> . <i>Le drame élisabéthain et Massinger</i> . . . . .	1
I. La question posée. . . . .	1
II. Conditions générales du théâtre élisabéthain . . .	4
III. Le Progrès des Genres. . . . .	16
IV. Le Théâtre industriel. . . . .	36
CHAPITRE II. <i>Biographie</i> . . . . .	39
Naissance. . . . .	39
Famille. . . . .	39
Enfance . . . . .	41
Oxford. . . . .	41
Lacune. . . . .	43
Théâtre. . . . .	43
Collaboration . . . . .	44
Massinger à son compte. . . . .	49
La Censure . . . . .	51
Représentations à la Cour. . . . .	54
Protecteurs. . . . .	54
La question pécuniaire . . . . .	56
Mort. . . . .	56
Amis. . . . .	57
Caractère. . . . .	59
Religion . . . . .	61
CHAPITRE III. <i>Réputation posthume</i> . . . . .	63
I. Reprises et adaptations . . . . .	63
II. La critique anglaise. . . . .	66
III. La critique américaine. . . . .	71
IV. La critique allemande. . . . .	73
V. La critique française . . . . .	75



CHAPITRE IV. <i>Résultats de l'enquête sur collaboration</i> . . . . .	77
CHAPITRE V. <i>Massinger à l'école de Fletcher</i> . . . . .	83
I. Les genres dramatiques . . . . .	83
II. Les situations . . . . .	96
III. Les types . . . . .	100
IV. Conclusion. . . . .	104
CHAPITRE VI. <i>Le style dramatique.</i> . . . .	107
I. Existence d'une langue dramatique . . . . .	107
II. Sources antiques de cette langue . . . . .	109
III. Autres sources. . . . .	117
IV. La rhétorique de Massinger. . . . .	119
CHAPITRE VII. <i>L'art de l'intrigue chez Massinger</i> . . . . .	125
I. Tragi-comédies. . . . .	126
II. Tragédies. . . . .	152
III. Comédies . . . . .	166
IV. Conclusion. . . . .	179
CHAPITRE VIII. <i>Valeur scénique du théâtre de Massinger</i> . . . . .	184
I. Le pittoresque chez Massinger . . . . .	184
II. Le spectacle oratoire . . . . .	210
III. La scène judiciaire . . . . .	227
IV. La comédie de Massinger. . . . .	248
V. Conclusion. . . . .	266
CHAPITRE IX. <i>Les caractères.</i> . . . .	268
I. La psychologie du bien et du mal. — Le caractère faible. — Le caractère moyen. . . . .	268
II. Le caractère fort . . . . .	274
III. Les types professionnels. . . . .	282
CHAPITRE X. <i>La passion</i> . . . . .	289
I. L'expression des sentiments chez Massinger. . . . .	289
II. La violence et l'extraordinaire dans la passion. . . . .	295
III. Classification et mécanisme des passions . . . . .	297
IV. Conclusion. . . . .	302

CHAPITRE XI. <i>L'idéal</i> . . . . .	304
I. Les idées dans le théâtre de Massinger . . . . .	304
II. Le féminisme et l'amour . . . . .	308
III. La politique . . . . .	318
IV. La religion . . . . .	328
V. Vue d'ensemble sur la philosophie de Massinger . . . . .	338
CONCLUSION . . . . .	341
APPENDICE I. <i>Chronologie des œuvres de Massinger seul</i> . . . . .	345
APPENDICE II. <i>Abréviation des titres de pièces</i> . . . . .	348
APPENDICE III. <i>Table de l'« Etude sur la collaboration de Massinger avec                                 Fletcher et son groupe »</i> . . . . .	351
APPENDICE IV. <i>Traductions</i> . . . . .	352
I. Une cure psychothérapique. <i>A Very Woman</i> , IV, II . . . . .	353
II. La violence et l'extraordinaire dans la passion. <i>The Unnatural Combat</i> , IV, II. . . . .	359
III. Un grand débat de politique extérieure au Sénat de Carthage. <i>Believe as you list</i> , II, II. . . . .	365
IV. Une scène émouvante. <i>The Custom of the Country</i> II, IV. . . . .	373
INDEX ALPHABÉTIQUE . . . . .	379





M. AUDIN, IMP.  
3 RUE DAVOUT  
LYON













DATE DUE

~~BYC 77~~



GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.





Le drame de Massinger



3 5282 00283 6818